P.E. 116

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
„CONSTANTIN BRĂILOIU”

ANUARUL INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”

SERIE NOUĂ • TOMUL 28 • 2017

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Inv. 12322

COLEGIUL DE REDACȚIE

REDACTOR-ŞEF

Acad. SABINA ISPAS

MEMBRI:

dr. ION GHINOIU; dr. NICOLETTE COATU; dr. MARIAN LUPAŞCU;
dr. EMIL ŢÎRCOMNICU; dr. LAURA JIGA-ILIESCU; dr. NICOLAE TEODOREANU

RESPONSABILI DE NUMĂR:

acad. SABINA ISPAS
dr. NICOLETTE COATU

Autorii sunt rugaţi să înainteze articolele şi recenziile pe suport electronic (CD) şi pe hârtie. Figurile vor fi scanate şi trimise cu extensia *.jpg* sau *.tif*. Explicaţia figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Revista se poate procura contra cost de la:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5, 050711, Bucureşti, România; Tel. (4021) 318 81 46, (4021) 318 81 06, Fax (4021) 318 24 44, e-mail: edacad@ear.ro

Comenzile pentru abonamente se primesc la:

ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L., P.O. Box 77-19, Sector 3, Bucureşti, România; Tel./Fax (4021) 610 67 65, (4021) 210 67 87; e-mail: office@orionpress.ro

S.C. MANPRES DISTRIBUTION S.R.L., Piaţa Presei Libere, nr. 1, Corp B, Etaj 3, Cam. 301–302, sector 1, Bucureşti, Tel.: (4021) 314 63 39, fax: (4021) 314 63 39; e-mail: abonamente@manpres.ro, office@manpres.ro, www.manpres.ro

DEREX COM S.R.L., e-mail: derex_com@yahoo.com

SORIRORI SOLUTIONS, Tel.: 004 0765 262 077, 004 0765 166 433; http://www.sorirori.ro; e-mail: sorin.costreie@sorirori.ro, rosana.guta@sorirori.ro

Foto coperta IV: Ion Şerban, 2016, Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" al Academiei Române

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa colegiului de redacţie al *Anuarului.*

Lucrare apărută cu sprijin financiar din
Fondul Recurent al Donatorilor – Academia Română

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE
ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU"
Str. Dem. I. Dobrescu nr. 9
010025 – Bucureşti, sector 1
Tel. (4021) 318 39 00
Fax (4021) 318 39 01
E-mail: ief.brailoiu@gmail.com

© 2017, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13
050711 – Bucureşti, sector 5
Tel. (4021) 318 81 06 / int. 2116, 2119
E-mail: edacad@ear.ro
Adresa web: www.ear.ro

ANUARUL

INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”

SERIE NOUĂ

TOMUL 28 • 2017

https://biblioteca-digitala.ro

YEARBOOK

OF THE "CONSTANTIN BRĂILOIU" INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

NEW SERIES

TOME 28 • 2017

https://biblioteca-digitala.ro

ACADEMIA ROMÂNĂ

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
„CONSTANTIN BRĂILOIU”

ANUARUL INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”

SERIE NOUĂ • TOMUL 28 • 2017

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

Pagini consacrate împlinirii a 140 de ani de la declanșarea Războiului de Independență

MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Cuvântare în Ședința Camerei din 9 mai 1877 (fragment)* 9
NICOLAE GRIGORESCU, *Gornistul – Alarma* 10
Acad. RĂZVAN THEODORESCU, *Neatârnarea statală și artele românești* 11
File din manuscrisul nr. 35 B al Arhivei Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”: *Hora Griviței*, *Soldații din Plevna, Poesia Plevnei*, ... 15
Pagini din Biblioteca Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”: *Din Război, Plevna, Plevna şi Vidinul, Plevna (II)*, *Bătălia de la Plevna, Carol şi turcii*, *Din Giurgiu*, *Joi ne strigă la apel*, *Cântă cucul vinerea*, *Trec voinicii Dunărea, Mă gătesc la război, Soldat mândru, Fost-am căciular* 19

I. STUDII

MARIAN LUPAȘCU, *Aspecte ale polimorfismului în ritmurile asimetrice din muzicile tradiționale* 35
CONSTANTIN SECARĂ, *De la tabulaturi la diagrame. O perspectivă diacronică asupra notației folclorului muzical în România* 75
MIHAELA NUBERT-CHEȚAN, NICOLAE TEODOREANU, *Transcrierea muzicală analitică, instrument de configurare a structurii melodiilor din Căluș* 99
MARIUS CIPRIAN POP, ***Canon*** *și* ***apocrif****, două noțiuni antinomice. Corpusul apocrifelor neotestamentare*..... 123
MONICA BERCOVICI-RATOIU, *Crucile din județul Buzău ridicate în memoria procesiunilor cu moaștele Sfintei Filofteia* 135
IULIAN ANDREI BOBÎRNEA, *Mesajul religios – comunicare și comuniune* 153
LOREDANA-MARIA ILIN-GROZOIU, *Simbolistica cerbului în lirica funerară românească* .. 165

II. MATERIALE

CRISTIAN MUȘA, *Călușul argeșean. Comenzi de joc* 179
CARMEN BULETE, *Balade culese de Alexandru I. Amzulescu, în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”* 185

III. DOCUMENTE DIN ARHIVA INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”

Acad. OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Patentul exhibat şi refulat al folclorului românesc*..... 199
Proces-verbal al şedinței Comitetului [Uniunii Compozitorilor] din 18.02.1934 (Manuscris 1C din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”)..... 209

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 1–276

https://biblioteca-digitala.ro

IV. NOTE ŞI DISCUŢII

Acad. SABINA ISPAS, *Continuitate şi înnoire în cercetarea culturii populare româneşti*..... 241

V. RECENZII

Valeriu Papahagi, *Viața culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea*, prefață, schiță biografică și postfață de Viorel Stănilă, București, Institutul Cultural Român, Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale, 2015, 447 p. (Emil Țîrcomnicu) 255

Pravila de la Govora, coordonator, diortosire, glosar și corectură: preot profesor Petre Mateiescu, Râmnicu-Vâlcea, Editura Fortuna, 2016, 864 p. (Iulia Wisoșenschi)..... 261

Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupații, meșteșuguri, coord. Ioana-Ruxandra Fruntelată, Cristian Mușa, Ploiești, Editura Libertas, 2014, 192 p. + il.; *Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea a doua). Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiții locale reprezentative*, Ploiești, Editura Mythos, 2015, 305 p. + il. (Elena Șulea) 264

VI. VIAŢA ŞTIINŢIFICĂ

Manifestări ştiinţifice..... 267
Plan de cercetare – 2017..... 269
Doctorate 271
Noutăți editoriale 271

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

Pages Dedicated to Celebrating 140 Years Since the War of Independence

MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Speech in the Chamber Meeting of May 9, 1877* 9
NICOLAE GRIGORESCU, *Bugler* 10
Acad. RĂZVAN THEODORESCU, *Romanian State Independence and the Arts* 11
Files of Manuscript N° 35 B from the Archives of the "Constantin Brăiloiu" Institute of Ethnography and Folklore 15
Pages from the Library of the "Constantin Brăiloiu" Institute of Ethnography and Folklore 19

I. STUDIES

MARIAN LUPAŞCU, *Some Aspects of Polymorphism in the Asymmetrical Rhythms of Traditional Music* 35
CONSTANTIN SECARĂ, *From Tablatures to Diagrams. A Diachronic Perspective on the Notation of Musical Folklore in Romania* 75
MIHAELA NUBERT-CHEŢAN, NICOLAE TEODOREANU, *Analytical Musical Transcription, a Tool for Configuring the Structure of the "Căluş" Tunes* 99
MARIUS CIPRIAN POP, ***Canon*** *and* ***Apocrypha****, Two Contradictory Concepts. The Corpus of New-Testament Apocrypha* 123
MONICA BERCOVICI-RATOIU, *Wayside Crosses from Buzău County Errected in Memory of the Processions with St. Philophteia's Relics* 135
IULIAN ANDREI BOBÎRNEA, *The Religious Message – Communication and Communion* .. 153
LOREDANA-MARIA ILIN-GROZOIU, *The Symbolism of the Stag in Romanian Funerary Lyricism* 165

II. MATERIALS

CRISTIAN MUŞA, *The Argeş County "Căluş". Dance Commands* 179
CARMEN BULETE, *Alexandru I. Amzulescu's Ballad Collections from the "Constantin Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute Archives* 185

III. DOCUMENTS FROM THE "CONSTANTIN BRĂILOIU" INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE ARCHIVES

Acad. OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Romanian Folklore's Exhibited and Overflowing Pattern* 199
Minute of the Composers' Union Committee Meeting from 18.02.1934 (Manuscript N° 1C from the Archives of the "Constantin Brăiloiu" Institute of Ethnography and Folklore) 209

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 1–276

https://biblioteca-digitala.ro

IV. NOTES AND DISCUSSIONS

Acad. SABINA ISPAS, *Continuity and Renewal in Researching Romanian Folk Culture*..... 241

V. BOOK REVIEWS

Valeriu Papahagi, *Viața culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea* [Cultural Life of Aromanians in the 18th and the First Half of the 19th Century], prefață, schiță biografică și postfață de Viorel Stănilă, București, Institutul Cultural Român, Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale, 2015, 447 p. (Emil Țîrcomnicu) 255

Pravila de la Govora [The Rule from Govora], coordonator, diortosire, glosar și corectură: preot profesor Petre Mateiescu, Râmnicu-Vâlcea, Editura Fortuna, 2016, 864 p. (Iulia Wisoşenschi) 261

Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupații, meșteșuguri [Starchiojd. Cultural Heritage. (Part One). Housing, Occupations, Crafts], coord. Ioana-Ruxandra Fruntelată, Cristian Mușa, Ploiești, Editura Libertas, 2014, 192 p. + il.; *Starchiojd. Moştenirea culturală (Partea a doua). Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiții locale reprezentative*, *Starchiojd, Cultural Heritage (Part Two) Holidays, Customs, Folkloric Repertoire Representative Local Traditions,* Ploiești, Editura Mythos, 2015, 305 p. + il. (Elena Şulea) 264

VI. SCIENTIFIC ACTIVITY

Scientific Meetings 267
Research Plan – 2017 269
PhD Degrees 271
Editorial News 271

https://biblioteca-digitala.ro

PAGINI CONSACRATE ÎMPLINIRII A 140 DE ANI DE LA DECLANŞAREA RĂZBOIULUI DE INDEPENDENȚĂ

„Suntem independenți, suntem națiune de sine stătătoare... nu am cea mai mică îndoială şi frică de a declara în fața reprezentațiunei naționale că noi suntem o națiune liberă şi independentă”.

(Mihail Kogălniceanu, cuvântare în Ședința Camerei din 9 mai 1877, în „Monitorul oficial”, nr. 118, 27 mai 1877, p. 3452)

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Grigorescu, „*Gornistul*” – *Alarma* (Studiu) 1878–1885. Ulei pe pânză,
Muzeul Național de Artă al României.

Sursa: Costina Anghel şi Mariana Vida, *Repertoriul picturii româneşti moderne. Secolul al XIX-lea*, vol. II,
Bucureşti, Editura MNAR, 2016.

https://biblioteca-digitala.ro

NEATÂRNAREA STATALĂ ŞI ARTELE ROMÂNEŞTI

Acad. RĂZVAN THEODORESCU

Pornind de la specificul fundamental al istoriei româneşti, cel al statalităţii neîntrerupte – ca o situaţie unică în peisajul sud-est european – şi desluşindu-i cele două vârste principale, cea a suzeranităţii statale ungaro-polone şi aceea a autonomiei statale din vremea Turcocraţiei, socotesc momentul 1877–1878 drept cel al dobândirii neatârnării statale, împlinire a unuia dintre cele trei mari şi singure proiecte naţionale realizate de români prin ei înşişi, alături de cele două uniri din 1859 şi 1918 (voi adăuga de îndată că aşa-zisele „proiecte" ale secolului XXI despre care vorbim atât de des aparţin strict unui context internaţional de alianţe militare, politice şi economice, nefiind legate de o dimensiune care să ţină de ceea ce numim „durata lungă" a istoriei).

Înainte de toate, existenţa unor dinastii ce au reprezentat statalitatea românească a fost ilustrată simbolic, pentru pământeni şi pentru străini deopotrivă, prin arhitecturi şi prin picturi – cele mai eficiente forme de comunicare vizuală –, de la narthexurile-mausolee dinastice ale unor lăcaşuri de la Curtea de Argeş şi Bucureşti din veacurile XVI, XVII şi XVIII, la galeria de nouă voievozi zugrăvită după 1697 în biserica domnească din Târgovişte, şi de la imaginile comandate la Iaşi, de un ilustru prinţ fanariot pictorului genevez Jean Etienne Liotard – „tous les vodas qui avait régné précédemment en Valaquie" –, la portretele de strămoşi brâncoveneşti („die Brustbilder der Bessaraben") pe care Franz Josef Sulzer le vedea pictate câteva decenii mai târziu, la Mogoşoaia.

Din pictura votivă premodernă avea să se nască portretistica secolului al XlX-lea, în vremea paşoptistă şi unionistă precedând, într-un fel, faza compoziţiilor istorice ce aveau să întreţină propagandistic un ethos patriotic, pregătind mental şi vizual, alături de opere literare şi dramatice, marile acte istorice ale epocii. Aşa s-a întâmplat cu numai doi ani înaintea „unirii celei mici", când pictorul Constantin Lecca înfăţişa un moment de concordie moldo-munteană, *Împăcarea lui Bogdan cel Orb cu Radu cel Mare*, după cum aidoma s-a petrecut, în bună tradiţie a picturii batailliste, cu dinamica *Bătălie de la Călugăreni* a lui Theodor Aman din 1872, cu numai doi ani înaintea unui moment şi a unui monument pe deplin grăitoare: ştim că la 8 noiembrie 1874, pe chiar absida dispărutei biserici bucureştene a Mănăstirii Sf. Sava, într-un loc ales de principele Carol, era dezvelită prima ecvestră din România înfăţişând ostentativ, într-o ţară încă vasală, pe luptătorul de la Călugăreni; statuia de bronz a Viteazului, pe un soclu de marmură sigilat cu

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 11–14

https://biblioteca-digitala.ro

stemele Țării Româneşti, Moldovei şi Transilvaniei, datorată lui Albert Ernest Carrier Belleuse – elev al lui David d'Angers şi director al manufacturii din Sèvres – anticipa, cu exact doi ani şi jumătate înainte, celebrul discurs al lui Mihail Kogălniceanu din Parlament prin care se anunța că românii sunt „în stare de resbel [...] dezlegați de legăturile noastre cu Înalta Poartă [...], independenți, [...] națiune de sine stătătoare".

Moment de emulație națională fără precedent, punctat de evenimentele militare cuprinse între vara 1877, cu trecerea Dunării, luptele de la Grivița şi Plevna, şi toamna – iarna 1877–1878, cu cele de la Rahova, Smârdan şi intrarea în Vidin, aveau să aibă un ecou pe măsură în grafica, pictura, teatrul şi muzica epocii, ba chiar şi peste ani, în abia născuta artă a filmului[1]. Învolburarea evenimentelor, participarea emoțională la ele a opiniei publice, miza uriaşă a operațiunilor de pe teatrul de război au antrenat artişti de facturi diferite – desenatori, gravori, litografi, pictori, actori, compozitori –, au condus la închegarea de opere felurite mergând de la nivelul operei de artă la acela mult mai modest, dar plin de suflu patriotic, al produsului de propagandă vizuală şi auditivă.

Eroul colectiv al acestui demers artistic este unul singur: Armata Română. Cea despre care într-o polemică politică cu guvernarea liberală, „Timpul" conservatorilor scria, sub semnătura lui Mihai Eminescu, la 8 octombrie 1878, ziua în care trupele învingătoare intrau în Capitala țării sub un arc de triumf improvizat ce purta inscripțiile „Apărătorii Independenței" şi „oraşul Bucureşti" cu o statuie „a Victoriei": „oştirea, această singură reprezentantă a poporului român adevărat, cum este el la plaiuri şi la şes, dovedeşte încă urmele unor virtuți care în restul societății s-au pierdut"[2].

Inițiativa Marelui Cartier General de a invita artişti – în buna tradiție ottocentescă de sorginte napoleoniană – să însoțească trupele pe front a condus la realizarea de autentice reportaje plastice de război, desenele de pe câmpurile de luptă devenind foarte repede gravuri reproduse în ziare ce făceau cunoscute publicului cititor, din țară şi din străinătate, evenimente de la Corabia, Calafat, Turnu Măgurele, de la Nicopole, de pe plaiurile bulgare. Principele Carol – cel pe care primul-ministru I. C. Brătianu îl numea, la 10 mai 1877, „întâiul oştean şi domnul României libere şi independente" –, dar şi anonimi roşiori şi dorobanți, sanitari ai generalului Davilla, grupuri de ofițeri, tabere cu bivuacuri şi animale de povară devin materia vizuală a artiştilor invitați, ei înşişi de valori diferite. Este bine ştiută şi mereu evocată prezența unui desenator şi pictor de anvergura lui Nicolae Grigorescu – primul artist, amintesc, care avea să devină, în 1899, membru de onoare al Academiei noastre –, cel care se întorcea din Franța pentru a participa la război, ale cărui carnete de schițe în creion, în cărbune, în peniță conturează o

[1] *Arta şi literatura independenței naționale,* coordonatori Ion Frunzetti, G. Muntean, București, 1977, cu studii despre: teatru (M. Florea, p. 67–85), grafică (M. Nicolau-Golfin, p. 137–155), pictură (I. Frunzetti, p. 187–200), muzică (E. Zottoviceanu, p. 201–223), film (M. Gheorghiu, p. 225–238).

[2] M. Eminescu, *Opere. X. Publicistică*, București, 1989, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro

adevărată grafică picturală plină de forţă şi de realismul remarcat cândva de Delavrancea, din care vor ieşi opere finite – *Trecerea Dunării la Corabia*, *Dorobanţ*, *Spionul*, remarcabilul *Atac de la Rahova*, numeroasele figuri de prizonieri turci sau de ţărani bulgari pătrunse de o umanitate profundă, fără declamaţii inutile în asemenea subiecte, concluzia plastică a acestui demers artistic fiind, opt ani după evenimente, în 1885, bine-ştiutul, chiar dacă nu superlativul *Atac de la Smârdan*. Celălalt vârf al plasticii româneşti prezent pe front a fost Carol Popp de Szathmary, pictor şi fotograf al Curţii Domneşti, cele două îndeletniciri artistice influenţându-se reciproc. El rămâne principala sursă vizuală pentru Războiul de Independenţă, comentat ca atare de Nicolae Iorga, schiţele sale în creion devenind adesea gravuri pentru ziare, cum este *O stradă din Giurgiu în timpul bombardamentelor*, publicată în „Illustrierte Zeitung" sau reluate în foi volante de amatori ce dovedeau – spre a-l cita pe Ion Frunzetti – „o indigenţă de meşteşug"[3].

Prezenţa unor artişti de prim-rang ca Grigorescu şi Szathmary va fi regăsită şi în spectacolele de teatru, unde un Matei Millo dădea reprezentaţii la Iaşi pentru răniţii de la Plevna sau un Mihai Pascaly care, la Bucureşti, recita versuri de Alecsandri ţinând în mână un tricolor, în faţa unui public electrizat.

Nu mai puţin, trebuie spus, vârfurile teatrului românesc, ale Teatrului Naţional, aveau să se regăsească, după trei decenii şi jumătate, în distribuţia primului film de lungmetraj realizat în ţara noastră, *Independenţa României*, datorat lui Grigore Brezeanu şi produs de bogatul senator Leon Popescu. În acest produs artistic din 1912, care reconstituia cât mai exact evenimentele şi în care se regăsesc eroi din lirica lui Alecsandri – Peneş Curcanul sau Cobuz –, erau prezenţi în distribuţie mari actriţe şi mari actori ai momentului şi ai viitorului, de la Aristizza Romanescu – fie şi în rol secundar – la Constantin Nottara, interpretul lui Osman-Paşa, de la Vasile Toneanu la Gheorghe Ciprian, de la Agepsina Macri la Sonia Cluceru, de la Maria Filotti la Elvira Popescu.

Acelaşi lucru – implicarea elitelor artistice – se va fi petrecut pe planul creaţiei muzicale prin Gavril Musicescu, ce compunea lucrarea al cărei titlu spune totul – *Arme, arme, arme căutaţi* – sau prin Constantin Dimitrescu, cu *Marşul 1877*.

Aşa cum era firesc în asemenea împrejurări, elanul patriotic implica valori felurite, alături de maeştri activând şi artişti ce-şi începeau cariera – acesta a fost cazul, printre pictorii invitaţi pe front, lui G. D. Mirea, spontan, chiar dacă uşor superficial în studiile sale în creion, sau Sava Henţia, sau artişti străini precum polonezul Henrik Dembitzki şi elveţianul Henric Trenk, autori de ilustraţii pentru „Resboiul", „Ghimpele" şi „L'Illustration".

Prin natura sa, creaţia muzicală implica, în timpuri de război, mult patetism şi era receptată mai puţin pentru valoarea sa artistică, cât în primul rând pentru forţa sonurilor din muzica de fanfară şi din muzica corală pe texte de poeţi minori, de la *Hora Tunului* la *Asaltul Griviţei*, de la *Marşul proclamării Independenţei României* la *Hora armatei române la Plevna*.

[3] *Arta şi literatura*..., p. 182.

https://biblioteca-digitala.ro

Iarăşi stimulatoare de entuziasme, fie ele şi facile, au fost unele producţii teatrale mult prizate de un public uşor impresionabil, lăudate de cărturarii mai vârstnici şi celebri – Ion Ghica şi Vasile Alecsandri –, dar ironizate de spiritul critic nimicitor al lui Eminescu; a fost, de pildă, cazul poemului dramatic cu lungi tirade *Visul Dochiei* al lui Frédéric Damé, „o tarara lungă de declaraţii asupra lui Ştefan, Mircea, Mihai Viteazul, care se sfârşeşte prin defilarea de dorobanţi şi vânători'[4].

În aceeaşi categorie se pot rândui *Sergentul rănit* a lui George Baronzi, drama *Curcanii* a lui Grigore Ventura, prezentată de trupa Tardini de care legenda îl leagă pe poetul naţional, drama *La Plevna* a lui George Sion, mergând până la cupletele lui I. D. Ionescu, cel nemurit de Caragiale.

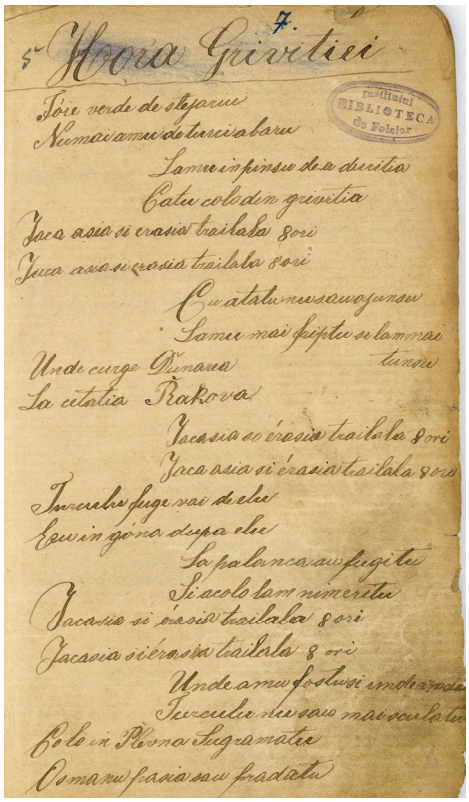
Judecata de valoare decisivă asupra acestei producţii patriotice, dar mediocre, o face tot Eminescu şi concluzia istoricului nu poate ocoli amintirea încheierilor poetului: „Este permis ca un scriitor rău să se folosească de nenorocirile ţării pentru a atrage pe public la panoramă? Este permis ca un război, nesfârşit încă" – Eminescu scria în „Timpul", la 12 noiembrie 1877 – „să fie pus pe scenă, pentru ca agitaţia naturală a publicului să dea salve de aplauze pe care autorul în împrejurări normale nu le merită?"[5].

Dincolo însă de decalaje valorice, dincolo de talent, toţi artiştii români, notorii sau minori, au răspuns solidar unui comandament moral şi suprem patriotic: transformarea neatârnării statale eroic dobândite pe câmpul de luptă într-un reper perpetuu al naţiunii române pe care ei au servit-o ca oşteni ai culturii.

[4] *Ibidem*, p. 7. Aceleaşi consideraţii critice face poetul asupra altei creaţii a lui Damé, *Oştenii noştri.*
[5] *Ibidem***.**

https://biblioteca-digitala.ro

FILE DIN MANUSCRISUL NR. 35 B AL ARHIVEI INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”: *HORA GRIVIȚEI, SOLDAȚII DIN PLEVNA, POESIA PLEVNEI*

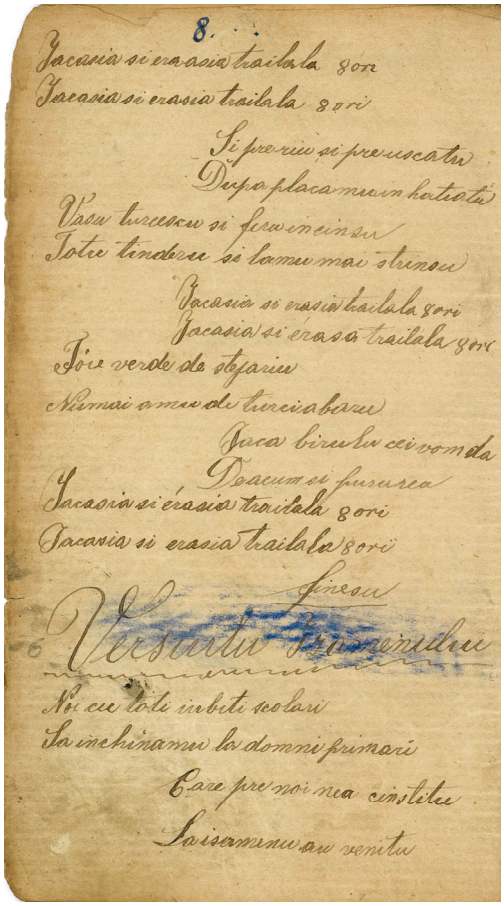


Hora Griviței

Foaie verde de stejari,
Nu mai am de turci abar,
I-am împins de-a durița
Cât colo, din Grivița,
/: Iac-așa și iar așa,
Trailala (8 ori) :/
Cu atât nu s-au ajuns,
L-am mai fript și l-am mai tuns.
Unde curge Dunărea
La cetatea Rakova.
/: Iac-așa și iar așa,
Trailala (8 ori) :/
Turcul fuge, vai de el,
Eu, în goană după el.
La palanca au fugit
Și-acolo l-am nimerit.
/: Iac-așa și iar așa,
Trailala (8 ori) :/
Unde-am fost și unde-am dat,
Turcul nu s-a mai sculat,
Colo-n Plevna sugrămat,
Osman Pașa s-au pradat

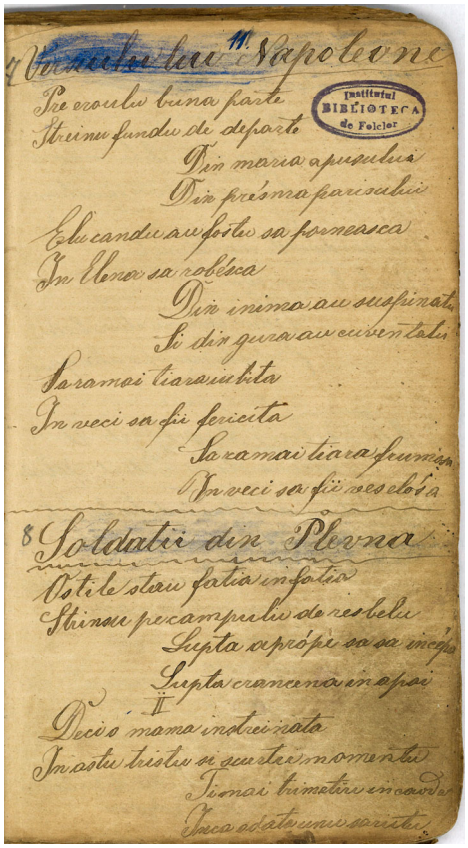
Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 15–18

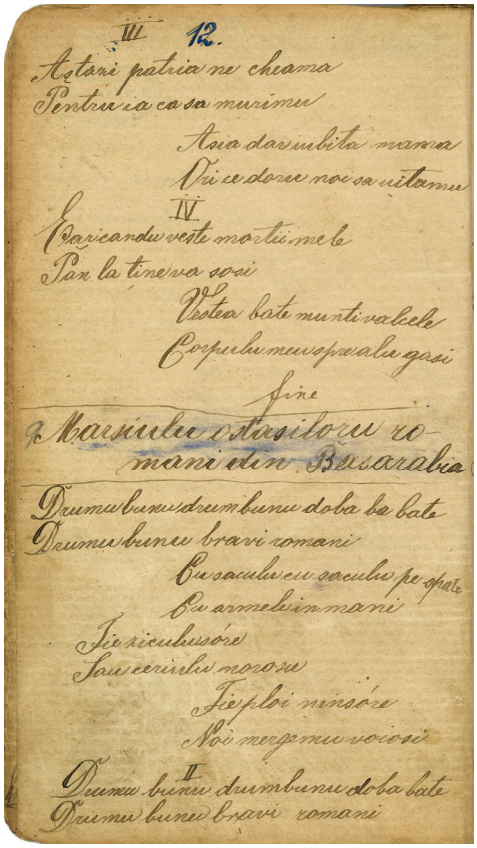
https://biblioteca-digitala.ro



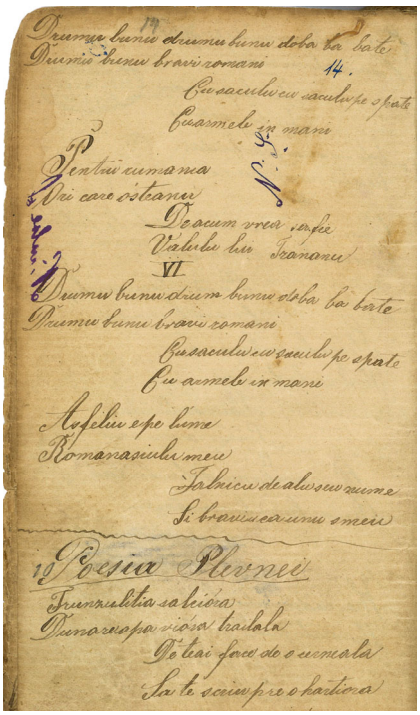
/: Iac-așa și iar așa,
Trailala (8 ori) :/
Și pre râu și pre uscat
După plac am înhățat
Vas turcesc și fer încins
Tot.....și l-am mai strâns.
/: Iac-așa și iar așa,
Trailala (8 ori) :/
Foaie verde de stejari,
Nu mai am de turci abar,
Iacă birul ce-i vom da
De acum și pururea.
/: Iac-așa și iar așa,
Trailala (8 ori) :/

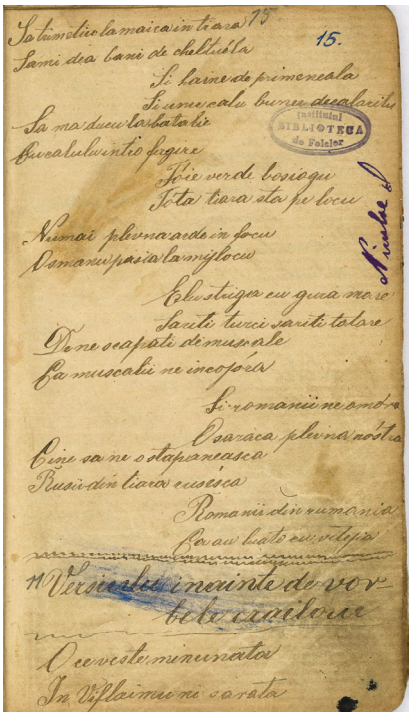
https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro





Poesia Plevnei

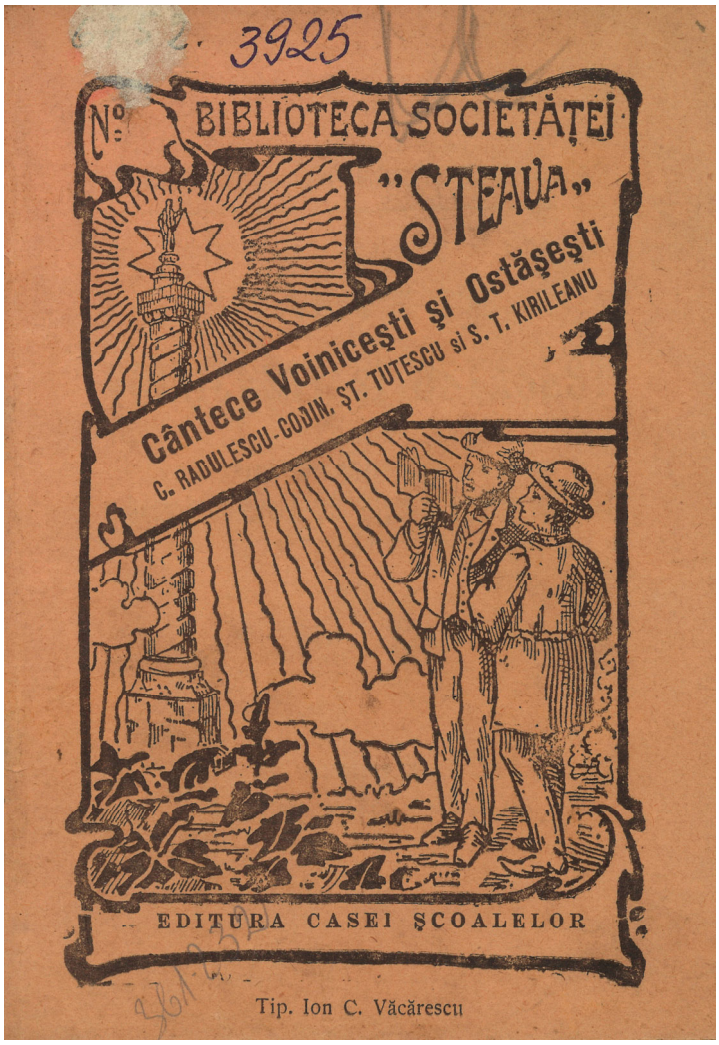
Frunzuliță sălcioară,
Dunăre, apă vioară,
Trai-la-la
De te-ai face de-o cerneală
Să te scriu pe-o hârtioară
Să trimeț la maica în țară
Să-mi dea bani de cheltueală
Și haine de primeneală
Și-un cal bun de călărit,
Să mă duc la bătălie
Cu calul într-o fugire.
Foaie verde bosiog,
Toată țara stă pe loc,
Numai Plevna arde-n foc,
Osman–Pașa la mijloc.
El striga cu gura mare:
„Săriți, turci! Săriți, tatare,
De ne scăpați de muscale,
Că muscalii ne înconjoară
Și românii ne omoară.
O, săraca Plevna noastră,
Cine să ne-o stăpânească?!
Rușii din țara rusească,
Românii din România,
C-au luat-o cu vitejia”.

Ms. nr. 35 B din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”, Dumitru Fogoroş, localitatea Drăguş (Făgăraş) – jud. Braşov. Despre manuscris vezi în: *Scrieri ţărăneşti. Documente ologrefe în Arhiva IEF.* Antologie de texte alcătuită de: Laura Jiga-Iliescu – coordonator, Anca Stere, Cristina Neamu, Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”, Bucureşti, Cheiron, 2005.

Mulţumim domnului prof. univ. dr. Gh. Chivu, membru corespondent al Academiei Române, pentru sprijin în realizarea transcrierii textelor.

https://biblioteca-digitala.ro

PAGINI DIN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”: *PLEVNA, PLEVNA ŞI VIDINUL, PLEVNA [II], BĂTĂLIA DE LA PLEVNA, CAROL ŞI TURCII, DIN GIURGIU, JOI NE STRIGĂ LA APEL, CÂNTĂ CUCUL VINEREA, TREC VOINICII DUNĂREA, MĂ GĂTESC LA RĂZBOI, SOLDAT MÂNDRU, FOST-AM CĂCIULAR*



Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 19–34

https://biblioteca-digitala.ro

IV.

Din Răsboi

1.

Plevna

Frunzuliţă flori mărunte,
trec Dunărea ca pe punte,
trec soldaţii Dunărea,
câte doi alăturea,
şi la Plevna se ducea.
Iar Plevna e răcoroasă:
cine intră, nu mai iasă!
Dela Plevna pân' la Lom,
n'a rămas picior de om!

https://biblioteca-digitala.ro

2.

Plevna şi Vidinul

Frunzuliţă trei lămâi,
oştire de unde vii?
— Dela Plevna trec la Dii,
cu cinci mii de călăraşi,
c'o sută de piotaşi,
să luăm Diii 'ntr'un ceas!
Frunzuliţă trei lămâi,
ardă-mi-te-aşi hoţ de Dii:
toată iarna te păzii,
cu raniţa 'n căpătâi,
cu obrajii pe zăpădă,
cu puşculiţa 'ncărcată.
Frunză verde ş-o lalea,
rândunică, soru-mea,
du-te la nevasta mea,
să-mi trimeaţă haine 'ncoa,
că mi s'au rupt ţoalele,
lovindu-le gloanţele!

https://biblioteca-digitala.ro

3.

P l e v n a

Frunzuliţă siminoc,
tot oraşu-i cu noroc,
numai Plevna arde 'n foc,
cu-Osman-Paşa la mijloc.
Strigă Paşa 'n gura mare:
— săriţi Turci, săriţi Agale,
că Muscalii ne 'mpresoară,
şi Românii ne omoară.
Ş'a sosit Carol în vale,
ca soarele când răsare,
cu oştire sumă mare,
îmbrăcaţi 'n muşamale,
cu sulițele 'n spinare,
şi cu săbii tăietoare,
şi cu puşti cu varga mare,
împuşcând şi bombardând,
şi de Osman întrebând,
cu Curcani şi Dorobanţi,
ce te taie la ficaţi.

https://biblioteca-digitala.ro

44

Şi ne taie, ne omoară,
de nu mai eşim din ţară!...
. . . . . .
Dela Plevna la Rusciuc,
numai capete de Turc;
Dela Plevna pân'la Dii [1]),
trec Românii mii şi mii!...

4.

Bătălia dela Plevna

Foiliţă ş'o para,
bate vântul Miercurea,
Miercurea şi Vinerea,
trec soldaţii Dunărea;
câte patru — alăturea,
Frunzuleană captalan,
trecui Dunărea, pe deal,
mă 'ntâlnii c'un Turculean,
cu fes roş şi cu tulpan.
— Bună calea, Turcule!
— Mulţămescu-ţi, Domnule!

1) *Dii*=Vidinul.

https://biblioteca-digitala.ro

45

— De unde vii, Turcule?
— Dela Plevna, Domnule!
— Ce-i la Plevna, Turcule?
— Bătălie, Domnule!
— Cin'se bat, Turcule?
— Bate Rusu cu Turcia
şi Carol din România.
Dumnezeu să te ferească,
de bătaia românească:
că se pun spate la spate,
şi dau cu puşca de moarte.
Ziua, noaptea gloanţe plouă,
tot pământu-i plin de rouă,
şi nu-i rouă din senin,
numai sânge de păgân!
Sângele păgânului,
bate'n coama murgului,
sângele creştinului.
Foiliţă foi de nuc,
tot îmi strig'un pui de Turc:
— Vai săraca Plevna noastră,
ţara'i mândră şi frumoasă,
cine-o fi s'o stăpânească?
— Ia un Rus din Rusia
şi Carol din România!

https://biblioteca-digitala.ro

46

5.

Carol şi Turcii

Colo jos la Griviţa,
unde sună trâmbiţa,
Turc bătrân îmi cobora,
c'un voinic mi se 'ntâlnia.
Turcu sta şi cuvânta:
— Voinice, und'-ţi-i puşca?
— Da-i din jos de Rahova!
— Da acolo de ce-o-ai lăsat?
— Eu din mână-o-am scăpat,
că şi mâna mi-a picat.
Mi-a picat,
că mi-a tăiat,
om strein,
de neam păgân,
pizmaş mare la Român!
— Da unde ţi-i urechea?
— Da-i din jos de Ţarigrad,
că c'un strein m'am luptat.

https://biblioteca-digitala.ro

47

M'am luptat,
m'am hărţuit.
Da şi el m-a ciungărit,
că de unde-a apucat...
tot a prins ş-a sfârticat!
Prinsu-mi-a şi urechea,
prinsu-o-a,
ba ruptu-o-a!
In ciudă m'am mâniat,
şi prin cap l-am împuşcat,
capu'n patru i-a crăpat
creerii în slavă i-au zburat,
i-au zburat la Ţarigrad,
la duşmani de ştire-a dat!..
Duşmanii s-au adunat,
ş-au pornit,
l-au biruit.
Dară rău li s'a sfetit,
dar rău li s'a nimerit!
Că ai noştri cum îl vedea,
la Carol ştire dădea;
Carol porunci trimetea:
că pe cine or vedea,
pe loc să mi-l şi oprească,
ca pe fraţi să-l omenească.

https://biblioteca-digitala.ro

48

Turcii cum îl auzia,
ruşinea mi-i cuprindea,
păcatele-şi pocăia:
că ei pe unde au trecut,
numai rele mi-au făcut;
că ei pe unde treceau,
numai rele îmi făceau.
Dar creştinii,
săracii,
pe unde treceau,
bine făceau,
că pe toţi îi omeniau!...

6.

Din Giurgiu

Frunză verde trei banaţi,
din Giurgiu pânăn Galaţi,
numai roate de soldaţi,
făr'de surori, făr'de fraţi,

https://biblioteca-digitala.ro

par'că sunt făcuţi din brazi:
făr'de fraţi, făr'de surori,
par'că sunt făcuţi din flori;
făr'de surori, făr'de veri,
par'că sunt căzuţi din cer.

7.

Joi ne strigă la apel

Frunză verde troscatel,
Joi ne strigă la apel,
Şi Vineri ne porneşte!
— Aoleo! vă prăpădeşte.
— Ba puicuţă, bine-mi pare,
să m'aţin la Turcu'ăl mare.
Hai să mergem împreună,
să batem oastea păgână,
că păgânul jefueşte,
tot ce'n cale întâlneşte,
tot ce simte creştineşte.

---

https://biblioteca-digitala.ro

50

8.

Cântă cucul Vinerea

Cântă cucul Vinerea,
Carol trece Dunărea,
drept la Osman că trăgea,
pe Osman că mi-l găsia,
şi 'ntr'o casă'l închidea.
Osman-paşa se preda,
lui Carol întreg se da.
Iar Carol că mi-i zicea:
— Osman-Paşa, dumneata,
ce ţi-ai făcut oştile?
— Oastea mea cea măricică,
mi-ai mâncat-o dumneata.
Iar Carol că mi-i zâmbia:
— să-mi trăiască România,
c'a luat sate 'n Turcia.

https://biblioteca-digitala.ro

9.

Cântă cucul Vinerea

Cântă cucul Vinerea,
Vinerea şi Miercurea,
trec voinicii Dunărea,
cu cuţite alămuite,
cu curele ţintuite,
şi se bat noaptea pe lună,
strălucind bumbii la mână.

10.

Trec voinicii Dunărea

Frunză verde ş-o lalea,
Trec voinicii Dunărea,
câte patru alăturea,
voinici nalţi şi subţirei,
nu trece plumbul prin ei.

https://biblioteca-digitala.ro

52

Şi calcă din piatră'n piatră,
Par-că sunt făcuţi d'un tată!
Şi calcă din urmă'n urmă,
Par-că sunt făcuţi de-o mumă!

11.

Mă gătesc la războiu

Venit-a vremea să mă duc,
către spurcatul de Turc!
Azi 'mi las şi plug şi boi,
şi mă gătesc de războiu.
Imi las curtea şi sălaş [1]),
şi mă duc către vrăjmaş.
Azi te las, mamă, pe tine,
te desparţi acum de mine,
că-i poruncă împărătească,
trebuie să se 'mplinească.

1) Gospodăria

https://biblioteca-digitala.ro

53

12.

Soldat mândru

Şi mă chiamă Siminoc,
soldat mândru cu noroc!
Bate toba, cornu sună,
toţi soldaţii mi s'adună.
Goarna sună, toţi gândesc,
şi'ntre dânşii că grăesc:
— Ci-că Turcul, liftă rea,
ne-a secat şi Dunărea.
Ci-că Turcul, neamul rău,
n'ascultă de Dumnezeu.
Să-l învăţ s'asculte, eu,
cu puşca şi cu halice,
unde-oiu da, Turcu să pice!
Cu puşcă de cea domnească,
unde-oiu da, să nimerească!
Carole, Măria Ta!
să ne treci şi Dunărea,
să mă plimb prin cei Balcani,
să 'nspăimânt pe cei duşmani!

https://biblioteca-digitala.ro

54

Să 'ntâlnesc pe Dumnezeu,
Şi să-i spun câte ştiu eu...
Câte ştie neamul meu!

13.

Fost-am căciular

— Frunză verde crinişor,
fost-ai, bade, roşior?
Frunză verde toporaş,
fost-ai, bade, călăraş?
— Leleo, fost'am căciular,
cu căciulă mocănească,
cu gloanţu'n puşcă domnească.
Din Brăila"n Calafat,
Leleo dragă, m'am plimbat,
cu puşca, cu raniţa,
ca să păzesc graniţa.
Frunză verde ş'o lalea,
ş-am trecut şi Dunărea,

https://biblioteca-digitala.ro

55

goarna c'auziam că sună,
Domnul Carol ne adună.
Ne-a sunat şi trâmbiţa,
pe câmpul din Griviţa.
Când trâmbiţa răsuna,
Osman-Paşa tremura!
Când sunat-a doua oară,
Osman-Paşa sta să moară!
Bate puşca, tunul bate,
bate Plevna de departe.
Şi-ţi mai spun, Lele, o-poveste:
Că Plevna, azi, nu mai este!...

https://biblioteca-digitala.ro

I. STUDII

ASPECTE ALE POLIMORFISMULUI ÎN RITMURILE ASIMETRICE DIN MUZICILE TRADIȚIONALE*

MARIAN LUPAŞCU

Some Aspects of Polymorphism in the Asymmetrical Rhythms of Traditional Music

Traditional music requires a methodic, thorough, and adequate perspective. The ethnomusicologists are trained at the school of classical music, and the western model has stereotypical and conventional ways of perceiving, transcribing and analyzing the oral phenomenon. They promote the standardized, unilateral and exclusivist view of the outsiders, thus ignoring the insiders' perspective on the folkloric items.

In the Bulgarian researchers' view, the asymmetric patterns are distortions of the original symmetric meter (characteristic of western divisionary rhythmic system) achieved by a hypothetical augmentation of a/some duration(s). Accordingly, the rhythmic units are not considered and analyzed as units, but as cumulative durations, which leads to many confusions and errors.

The asymmetrical rhythm is not a theoretical artificial and simplistic construct, but a natural and refined phenomenon, which is intimately linked to practice, global perception and sensorial acuity, and to the insiders' memory.

This research tries to identify asymmetrical rhythmic structures and the ways they are individualized. The analyses demonstrate the structural-functional flexibility and polymorphism of the asymmetrical folkloric rhythm which concretizes in the game of number, order, reports between unequal or unequal and equal units, accompanied or not by accents, and also the increase, decrease and/or the circulation of the profile.

Keywords: *traditional music*, *asymmetrical rhythms*, *polymorphism*

Cuvinte-cheie: *muzici tradiționale, ritmuri asimetrice, polimorfism*

Muzicile tradiționale[1], ramuri ale culturii imateriale, necesită o abordare metodică, riguroasă şi adecvată domeniului. Etnomuzicologii sunt formați la şcoala muzicii savante, iar modelul occidental induce stereotipii şi convenționalisme în procesele de receptare, transcriere, analiză şi teoretizare a fenomenului oral. Mai grav, în numele unei discutabile obiectivități, ei promovează viziunea standard,

* Studiul rezumă fragmente din lucrarea *Ritmul asimetric în muzicile tradiționale din sud-estul Europei* (ms.).

[1] Conceptul include toate genurile vehiculate oral, de la folclor la muzica populară de consum.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 35–74

https://biblioteca-digitala.ro

unilaterală şi exclusivistă a outsiderului, ignorând scopul, mijloacele, abilităţile, motivaţia şi perspectiva actanţilor[2].

Concepţia modernă privind ritmul asimetric a apărut şi s-a dezvoltat concomitent cu afirmarea etnomuzicologiei în arealul balcanic, zonă europeană de maximă concentrare a acestor structuri. Folclorul bulgăresc, intens explorat de muzicologii autohtoni încă din secolul al XIX-lea, a pus numeroase probleme legate, la început, de notarea şi, mai târziu, de teoretizarea unor ritmuri care nu existau în muzica savantă.

CRITERII METODOLOGICE

Vasil Stoin grupează 4076 melodii în antologia *Narodni pesni ot Timok do Vita* (1928). Zona de proveniență, nord-vestul Bulgariei, este dens populată de etnici români[3]. Ei alcătuiesc o comunitate compactă, omogenă, distribuită în aproximativ 30 de localităţi situate în zona Vidin, la graniţa cu Serbia şi România (între oraşele Vidin[4], Kula şi Valea Timocului), la care se adaugă cele de pe malul drept al Dunării până la satul Gulianţi, la confluenţa cu râul Vita. Aici repertoriul este aidoma celui din sudul Olteniei, fapt atestat de investigaţiile de teren pe care le-am efectuat în perioada 1994–2006. Ne îndoim că piesele notate în satele cu populaţie românească au fost cântate în bulgăreşte; mai degrabă, textele au fost traduse. Din datele înregistrate de noi rezultă că până prin anii ’70 ai sec. al XX-lea, limba bulgară era învăţată şi vorbită doar la şcoală. În biserică se foloseşte şi astăzi slavona, pe care nici bulgarii nu o înţeleg. Cu toate că toponimele fuseseră schimbate, iar onomastica bulgarizată cu forţa[5], oamenii nu erau şcolarizaţi, deci nu aveau cum să cânte bulgăreşte în 1928.

Volumul este tipic pentru modul în care a fost cules şi publicat materialul bulgăresc în acea perioadă. Informaţiile adiacente sunt sărace, uneori lipsind cele elementare: titlul, instrumentul, numele şi vârsta performerului. Notate sumar, pe teren, direct (neînregistrate sonor), melodiile au fost de fapt „prelucrate” de culegători conform fineţii auzului şi nivelului de pregătire. În acest sens menţionăm caracteristica perpetuată şi în contemporaneitate, încadrarea inadecvată, în măsuri, a tuturor pieselor, indiferent de configuraţia lor ritmică, de elementele conexe (text, acompaniament şi/sau coregrafie), precum şi de gradul de regularitate a mişcării (*rubato* sau *giusto*). Este notată doar prima strofă melodică, uneori nu este specificată gruparea duratelor în unităţi ritmice şi succesiunea acestora, sunt marcate accentele tonice, rar cele metrice ale versificaţiei, lipsesc referinţele despre

[2] Termenul *actanţi* are semnificaţia de colectivitate participantă la crearea şi perpetuarea culturii tradiţionale *in situ*: performeri (cântăreţi, instrumentişti, dansatori, povestitori etc.) şi receptori.

[3] Bulgarii, slavii în general, îi numesc „vlahi” sau „valahi”.

[4] Românii îi spun „Dii”, „Diiu” fiind vechea denumire, românească.

[5] Florea a devenit Florov sau a fost tradus Ţvetan. Numele proprii vechi, româneşti, s-au păstrat numai în cătunele izolate.

https://biblioteca-digitala.ro

cele muzicale. Valorile metronomice (aproximative) sunt înscrise fie prin cumularea duratelor formulei[6], fie prin reducerea la un ipotetic numitor comun, respectiv la șaisprezecime sau optime. Sunt consemnate astfel 296 de piese vocale de dans și 74 instrumentale (Stoin, 1928 nr. 3707–4002, 4003–4076). Autorul nu realizează un studiu, ci ordonează materialul conform unor norme diverse. În melodii, grupate după metrul în care au fost înglobate, formulele ritmice asimetrice sunt omniprezente (v. Stoin, 1928: 1095–1098). Pentru început, am spicuit 177 de exemplare cu structură mai clară, am sistematizat și am tabelat informația preluată din lucrare:

Măsură	**Formulă**	**Indicativ notație**	**Categorie**
5/16	♪♩.	3873–3897	melodii vocale de dans
		4046–4051	melodii instrumentale de dans
5/8	♩ ♩.	3870–3872	melodii vocale de dans
7/16	♩ ♩.	3904	melodii vocale de dans
	♪♪♩.	3900–3903, 3905–3916	melodii vocale de dans
		4052–4060, 4062	melodii instrumentale de dans
	♩.♪♪	148	colinde
8/16	♩.♪♩.	3919, 3920	melodii vocale de dans
		4063	melodii instrumentale de dans
9/16	♪♪♪♩.	3758, 3921–3960, 3962–3984	melodii vocale de dans
		4064–4071	melodii instrumentale de dans
9/8	♩ ♩ ♩ ♩.	3961	melodii vocale de dans
9/16	♪♩.♪♪	3985	melodii vocale de dans
		4072	melodii instrumentale de dans
11/16	♪♪♪♪♩.	3989	melodii vocale de dans
		4074	melodii instrumentale de dans

[6] Utilizăm termenul generic *formulă*, pentru succesiunea de sunete dintr-un interval de timp determinat, în locul celor specializați: *măsură / celulă / tipar / podie, dipodie, tripodie* etc. Evităm, astfel, confuziile cauzate de încărcătura semantică acumulată de cei din urmă, în sistemul ritmic divizionar și în prozodie.

https://biblioteca-digitala.ro

	♪♪♪.♪♪	4073	melodii instrumentale de dans
		3987, 3988, 3990, 3991	melodii vocale de dans
12/16	♪♪♪.♪♪.	824	cântece rituale de nuntă
		4075	melodii instrumentale de dans
12/8	♩ ♩ ♩.♩ ♩.	2882	cântece istorice
12/16	♪.♪♪♪♪.	177	cântece de Sf. Vasile
		700, 704	cântece rituale de nuntă
		1345	cântece de coasă
		1443	cântece mitologice
		2495	cântece de dragoste
		3515	cântecele de amor
13/16	♪♪♪♪♪♪.	3995, 3996	melodii vocale de dans
		4076	melodii instrumentale de dans
14/16	♪♪.♪♪♪♪.	273	cântece de Lazăr
		875	cântece de secetă
		1314	cântece pastorale
		1847, 2005, 2048, 2346, 2400–2402, 2509–2511, 2674	cântece de dragoste
		3998, 4000–4002	melodii vocale de dans
14/8	♩ ♩.♩ ♩ ♩ ♩.	3999	melodii vocale de dans

CRITERII TEORETICE

Béla Bartók examinează ritmul asimetric, folosind în titlul şi în cuprinsul articolului său sintagma „aşa-numitul ritm bulgăresc” (1956). Autorul pune în discuție denumirea, probând existența ritmului asimetric şi în folclorul românesc, unguresc, ca şi „la o parte din popoarele de sânge turcesc” (Bartók, 1956: 103–105). El susține ideea genezei naturale a acestuia şi îl defineşte: „este acel fel de ritm în care valoarea arătată de numitorul fracției ce indică măsura este excepțional de

https://biblioteca-digitala.ro

scurtă, de circa 300–400 la M. M. şi în care aceste valori fundamentale foarte scurte, în cuprinsul unei măsuri, nu se grupează în valori egale mai mari, deci nu se grupează simetric" (Bartók, 1956: 101–102)[7]. Muzicologul subliniază faptul că unitățile de timp din „măsură" se grupează asimetric, precizare importantă pentru interpretarea corectă a transcrierilor sale. Pornind de la supoziția că aşa-numita „lărgire a valorii nu este decât proiectarea în timp a accentului dinamic", B. Bartók concluzionează că formula alcătuită din trei unități ritmice din dansul *Răceniţa* (notată 2 + 2 + 3/16) ar proveni din măsura 3/8 prin augmentare cu o şaisprezecime (1956: 105–107). Autorul era sub influența principiilor teoretice ale muzicii occidentale; ritmul asimetric îi apărea ca un derivat al ritmului divizionar.

Boris Kremenliev elaborează o sinteză a evoluției folcloristicii muzicale bulgare de la începuturi şi până la mijlocul secolului al XX-lea: *Bulgarian-Macedonian Folk Music* (1952)[8].

B. Kremenliev la University of California, Los Angeles, în 1970[9].

Sunt folosite pentru documentare şi exemplificare, alături de alte publicații: V. Stoin, *Narodni pesni ot Sredna Severna Bulgaria*, *Narodni pesni ot Timok do Vita*, *Bulgarski narodni pesni ot Iztochna i Zapadna Trakia*, *Bulgarskata narodna műzika*; Ivan Kamburov, *Illustrovan műzikalen rechnik*, *Bulgarski narodni pesni*, *Műzika i narod*; Dobri Christov, *Technicheskia stroez na bulgarskata narodna műzika*; Stoian Djudjev, *Bulgarska narodna horeografia*; Mihail Arnaudov, *Ocherki po bulgarskia folklor*; Iosif Cheshmedjiev, *Bulgarski Makedonski pesni*. B. Kremenliev dezbate orientările teoretice legate de elementele muzicii tradiționale, completându-le cu clasificări, ritmul asimetric fiind în centrul preocupărilor.

[7] Limita superioară a metronomului Maelzel este 208 bpm, deci numai prin măsurători pe suprafețe sonore ample şi calcule matematice s-ar putea indica viteze mai mari.

[8] Volumul este punct de referință pentru majoritatea considerațiilor despre această zonă.

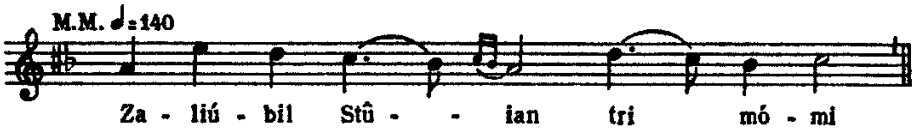
[9] Foto Don Addison, student la UCLA.

https://biblioteca-digitala.ro

D. Christov, unul dintre pionierii domeniului, îşi construieşte teoria pe principii şubrede: „in Bulgarian music the sixteenth note is a basic unit (the chrónos prôtos of Greek theorists) and as such is indivisible. Two such notes result in one measure unit, which lends itself to a dance step. Three such basic time units result in an elongated measure unit, = , with approximately 400 sixteenth notes per minute. The relationship between the ordinary measure unit ( ) and the elongated measure unit ( ) is therefore 2**:**3 (irrational relationship). The elongation is mathematical and not agogic. Thus 5/16, 7/16, 8/16 and so on are merely results of the combination of regular and elongated measure units" (Kremenliev, 1952: 21).

S. Djudjev pretinde însă că această teorie se bazează pe înțelegerea greşită a terminologiei eline: „Since the prime unit (chrónos prôtos) is a unit of measurement, it cannot possibly be altered from regular to elongated and so have different values within the same measure. [...] We may not speak of regular and elongated measure units, but only of regular and elongated *beats*" (Kremenliev, 1952: 21). Într-o altă lucrare, S. Djudjev afirmă că sistemul metric occidental este impropriu măsurării valorilor şi notării schemelor ritmice, dar recurge, practic, la acelaşi sistem, păstrând din teoria antică numele, nu şi sensul timpului prim: „*hronos protos* este o valoare minimă, care divide toate celelalte valori ale melodiei, fără nici o excepție. Ea este, prin urmare, cel mai mare divizor comun al valorilor din melodie. Marea majoritate a formelor metrice care se întâlnesc în muzica şi coregrafia populară bulgară se împart în patru grupe principale: 1) măsuri simple, 2) măsuri compuse, 3) grupe metrice mixte, 4) şiruri heterometrice. Simple sunt măsurile de doi şi de trei timpi. Ele stau la baza tuturor măsurilor compuse, mixte şi a şirurilor eterogene. Astfel, de ex., măsura de patru timpi poate fi privită ca fiind constituită din două măsuri binare; măsura de cinci timpi dintr-o măsură binară şi una ternară" (1958: 9). Demonstrația, ghidată de preceptele specifice muzicii savante occidentale, prin care autorul încearcă să ne convingă că nu există nimic neregulat în „metrica" bulgărească, vine în contradicție cu ideea inițială şi cu majoritatea exemplelor muzicale inserate[10].

V. Stoin îşi conduce discursul teoretic la fel ca D. Christov: „the most reasonable explanation of the phenomenon of the elongated metric unit found in Bulgarian folk music is that Bulgarian naturally think in terms of phrases which are a combination of duple and triple meter" (Kremenliev, 1952: 22). Ideea este ilustrată cu patru eşantioane din diverse cântece. Mai clar este ultimul, pe care îl citățm împreună cu argumentația: „Example 18.



the metric accents reveal the following scheme:

[10] V. Djudjev, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

Example 19.

Examples 15–18, as the metronome indications show, are sung rather slowly. But let us suppose, [...] that they are sung much faster. Because of the difficulty in following the various changes, the ear will be forced to group the different patterns. Just as 6/8 in rapid tempo becomes two groups of three eighth notes each, so will the meters in the foregoing examples assume simpler forms. If the melodies in examples 15, 16, 17 and 18 were sung twice as fast, the duple meter would become one metric unit and the triple would become one and one-half, so that the signatures would read 5/8, 7/8, 8/8, and 12/8, respectively. The quarter note which was the basic unit of the measure would thus have been reduced by half. If we continue this procedure still further, we may reduce the note value again, and the result will be the denominator which is most popular in Bulgarian folk dances, the sixteenth note" (Kremenliev, 1952: 23). Este o speculație prin care V. Stoin încearcă să justifice, mecanic, încadrarea forțată a ritmului asimetric în sistemul ritmic divizionar occidental și să explice totodată filiația directă între ritmul cântecelor propriu-zise și cel al dansurilor. În esență, la viteze în jur de M.M. = 500, niște accente metrice ar grupa două sau trei durate egale în „unități metrice" inegale, caracterizate prin raporturile[11] 1 la $1\frac{1}{2}$ și $1\frac{1}{2}$ la 1. De fapt, am ajuns tot la ipoteza lui B. Bartók (1956: 101–102). Procesul, subiectiv, s-ar baza pe imperfecțiunea auzului și, în consecință, ritmul asimetric ar fi doar o iluzie.

Premisele, raționamentul și concluziile sunt false. În majoritatea mostrelor, analiza ritmicii muzicale din perspectiva versificației evidențiază două unități inegale, monolitice și independente. Indiciile privind silabele accentuate sunt incerte, nu știm nici dacă privesc și muzica. Practic, urmărind versificația și profilul melodic în primul exemplu citat, putem codifica ritmul în formulele și/sau în expresiile 1 + 1 + 1 + 2 + 2 ⁝ 2 + 1 + 2 . Ultimele, accesibile și celor care nu cunosc limbajul muzical, reflectă numărul, succesiunea, duratele unităților ritmice și proporțiile[12] dintre cele inegale. Duratele în sine sunt irelevante. Importante sunt diferențele dintre unități, concretizate în proporțiile raționale 1**:**2 și 2**:**1 [13], ușor sesizabile auditiv, chiar și în tempo rapid. „Metrul" din

[11] Folosim termenul *raport* cu sensul de relație numerică între două/mai multe unități ritmice inegale, eventual și egale, încadrate eronat în măsură pe baza unei ipotetice diviziuni convenționale, cel mai mare numitor comun.

[12] Termenul *proporție* are înțelesul de relație numerică între două/mai multe unități ritmice inegale, eventual și egale. Unitățile sunt entități naturale, monolitice, independente, nu derivă dintr-un numitor comun și constituie formula care nu este încadrată în măsură. Etalonul analizei este unitatea scurtă, reală, marcată cu cifra 1.

[13] Enumerarea respectă ordinea în care apar unitățile inegale în formula ritmică asimetrică repetitivă, iar fiecare relație este consemnată o singură dată.

https://biblioteca-digitala.ro

muzica savantă nu există aici, iar prezumțiile privind viteza metronomică nu au legătură cu realitatea. Obişnuit, când un cântec propriu-zis are şi variante din categoria muzicii de dans (vocale, vocal–instrumentale, instrumentale), organizarea ritmului (unități, număr, succesiune, proporții) strâns legată de metrica versificației, este similară. Variațiile vizează mai ales accentele, fracționările, contopirile, comprimările unităților, ornamentica, prea puțin tempoul. Şi mişcarea coregrafică este influențată, dar tempoul va rămâne în limite rezonabile, fiind subordonat elementelor organizatorice ale ritmului. Proporțiile raționale, precum şi cealaltă posibilitate, transformarea melodiilor de dans în cântece propriu-zise, nici nu sunt menționate.

B. Kremenliev consideră că „These three theories on the nature of the asymmetric meters in Bulgarian folk music should be borne in mind while examining the music itself. It is also important to realize that the complications already noted have resulted partially from the dynamic rhythms of the poetic text in Bulgarian and Macedonian folk verse. The language lends itself to irregular poetic scansions, and the relation of vocal syllables to one another is naturally reflected in the musical notation" (1952: 23). Reținem această precizare.

Autorul îşi defineşte poziția pornind, ca şi predecesorii săi, de la o prezumție scolastică pe care încearcă să o susțină prin preluarea şi reinterpretarea unor dogme: „The music which we will discuss here is built by addition instead. The principle of *hemiolia*, of lengthening the note value by one and one-half times the original time unit, was known to the Greeks and used in their paeonic meters. They borrowed this irrational relationship from their method of octave division, where the interval of the perfect fifth resulted from the relationship of 3**:**2 , and so on. Thus, pitch and time relations were founded on the identical principle" (Kremenliev, 1952: 23). Concret, muzicologul juxtapune teoriile lui D. Christov, S. Djudjev şi V. Stoin asupra aşa-numiților „metri asimetrici": „A great many of the Bulgarian dance songs bear such metric signatures as 7/16, 9/16 and 15/16. These tunes are by far the most interesting, since the combinations of seven, nine and fifteen in these instances are not septuple, compound triple, and compound quintuple time, respectively, but are, instead, measures which contain three, four, and seven asymmetrically combined beats, each beat containing two or three sixteenth notes" (Kremenliev, 1952: 20). Autorul afirmă, în consens cu ceilalți: „Bulgarian musicologists frequently call them «Bulgarian» meters, since Bulgaria is the only European country where these metric and rhythmic forms are an integrant part of a national art" (Kremenliev, 1952: 23–24). Enunțul este infirmat de propriile lor trimiteri la variante turceşti, macedonene, greceşti şi albaneze.

În concluzie, cei patru abordează problema ritmurilor asimetrice din folclorul bulgăresc într-o mixtură confuză de precepte teoretice eline şi clasice occidentale. Preiau teza influenței metrului versificației asupra muzicii, timpul prim (*hronos protos*) şi raporturile iraționale 2**:**3 şi 3**:**2 . Timpul prim este tratat în manieră occidentală, folosind normele contopirii sau divizării duratelor şi înglobarea lor în măsuri.

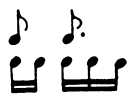
https://biblioteca-digitala.ro

Hronos protos nu mai este, ca în teoria antică, cea mai mică unitate ritmică[14] existentă ca atare în textura muzicală, reper pentru duratele mai mari. El se transformă într-un prezumtiv numitor comun al unităților ritmice, fiind notat cu o valoare fixă, convențională (șaisprezecime). Obiectiv, în specimenele citate de specialiștii bulgari, unitățile ritmice nu sunt fracționate; dacă unele sunt fragmentate, părțile nu sunt egale și doar rareori toate unitățile sunt fracționate în șaisprezecimi. Nu mai vorbim de relațiile matematice iraționale, care au fost preluate fără a fi măsurate cu precizie, ci aproximate, pe baza timpului relativ apreciat numai după auz.

CLASIFICĂRI

Principiile teoretice menționate se reflectă în sistematizarea structurilor ritmice asimetrice, ordonate de B. Kremenliev în „grupe", mai întâi după locul ocupat de unitatea/unitățile lungi („prelungite"), apoi după măsură și după numărul total al unităților. Configurațiile sunt însoțite și de diagrame ale sistemelor de tactare derivate din cele folosite în muzica savantă. Pornind de aici, sunt făcute analize și încadrări de multe ori în vădită contradicție chiar cu exemplele muzicale, ceea ce mărește confuzia pentru specialistul neavizat.

Clasificarea începe cu grupa în care unitatea lungă ocupă ultimul loc. *Paidûshka* (bg. *paidám* = a șchiopăta) are o formulă asimetrică alcătuită din două unități ritmice:



The 5/16 serves as the metric pattern for one of Bulgaria's most popular and spirited dances, the *Paidûshka* [...]. The third sixteenth is heavily accented, [...] each measure consists of two beats (♪ and ♪.), the second beat being elongated to equal one and one-half times the first (ratio of 2**:**3). [...] Christov quotes the melody in 5/8 instead of in 5/16. [...] In different parts of the country, dances which use the identical metric pattern, but in other tempos are known as *Zad–krák* (♪♪. = 70) and *Kláteno hóró* (♪♪. = 40)" (Kremenliev, 1952: 24–26). Autorul menționează explicit și notează diferențiat accentul secundar *tenuto*, care afectează unitatea scurtă, față de cel principal *marcato*, de pe unitatea lungă (Kremenliev, 1952: 26)[15]. Mai important, consemnează viteza metronomică, măsurată și înscrisă global, referindu-se la durata reală a întregii expresii, nu la șaisprezecime, cel mai mare divizor comun presupus. Este evidentă contradicția cu orientarea teoretică pe care tocmai am prezentat-o.

Codul 2 + $\underset{\sim}{3}$ reflectă fidel configurația ritmului, așa cum au înțeles-o, au încadrat-o în măsură și au notat-o cercetătorii, cu durate. Redăm astfel numărul,

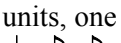
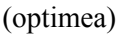
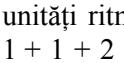
[14] Sintagma neutră *unitate ritmică*, în accepțiunea de monolit natural, înlocuiește termenii *timp / valoare / durată / notă*. Ne ferim de confuzii și derapaje spre sistemul ritmic divizionar.

[15] V. și http://www.dolmetsch.com/musictheory21 .

https://biblioteca-digitala.ro

succesiunea unităților ritmice, raporturile 2**:**3 , 3**:**2 [16] dintre ele, în funcție de presupusul numitor comun (şaisprezecimea/optimea), şi accentul principal[17]. În cazuri speciale vom consemna şi analiza accentele secundare, deoarece ajută mai ales la identificarea şi reconstituirea unităților ritmice fărâmițate. Nu am întâlnit încă, formule care să se deosebească doar prin accentul/accentele secundare.

Într-unul dintre exemplele oferite de B. Kremenliev, versul, uneori mai amplu decât rândul melodic, determină segmentarea unității lungi (v. 1952 nr. 20). Este o situație obişnuită în folclor şi, dacă nu se repetă consecvent în toată piesa, nu afectează profilul ritmului. În alt exemplu, dimensiunile coincid (v. Kremenliev, 1952 nr. 22). Adăugăm mostre publicate de V. Stoin (v. 1928 nr. 3870–3897, 4046–4051)[18]. În Oltenia circulă variante de *Rustem* cu structură identică sau apropiată. Sunt versiuni în care formula oscilează în jurul raporturilor 3**:**4 şi 4**:**3 . Alteori, în aceeaşi piesă, alternează frazal regulat cu (Lupaşcu, 1994: 177).

„The 5/8 in moderate tempo (= 200) is used frequently, and does not differ essentially from the 5/16 pattern, of which it seems to be an augmentation. The difference between the two is in the number of accents contained within the measure: 5/16 has only two accents ( ), whereas in 5/8 there are four stressed units, one of which is twice as long as the others:  , ,  or  " (Kremenliev, 1952: 26). Socotim că presupusul numitor comun (optimea) apare în configurații total diferite de cea inițială, prin numărul dublu de unități ritmice individualizate (accentuate) echivalente codului 1 + 1 + 1 + 2 sau 1 + 1 + 2 + 1 sau 1 + 2 + 1 + 1 sau 2 + 1 + 1 + 1 şi prin relațiile 1**:**2 şi 2**:**1 ce se stabilesc între duratele inegale. Din păcate, nu avem informații despre ierarhia accentelor.

Formula cu trei unități ritmice, ultima lungă purtătoare a accentului principal precedat de două accente secundare , integrată în măsura 7/16, cod 2 + 2 + $\underline{3}$, este specifică dansurilor *Ruchenitza* (bg. = batistă, batic), *Obiknovénna*, *Ženska Ruchenitza*, *Chépnitza*, *Povúrnato hóró*, *Vétrensko hóró* (Kremenliev, 1952: 26–29). Autorul citează câteva piese în care fizionomia este clară (v. Kremenliev, 1952 nr. 23, 25, 27). Mai adăugăm din cele publicate de V. Stoin (v. 1928 nr. 3900–3903, 3905–3916, 4052–4060, 4062)[19]. Ultimul exemplu dat de B. Kremenliev, o colindă (v. 1952 nr. 28) cu structura 4 + 3 şi raporturi 4**:**3 şi 3**:**4 , ar fi trebuit integrat în altă categorie, inexistentă în clasificare. Varianta nu este unicat (v. Stoin, 1928 nr. 3904).

[16] Raportul 3**:**2 apare la repetarea formulei şi trebuie menționat pentru că există în realitate. La fel procedează şi C. Brăiloiu (v. 1967a: 184–185; 229; 1967b: 243–244). De altfel, actanții produc şi percep simultan, sincretic, structuri ritmice ample. Reflectăm continuul sonor.

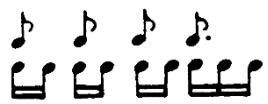
[17] În prelucrarea statistică, B. Kremenliev apelează la un cod asemănător, din care lipsesc însă accentele (v. 1952: 50).

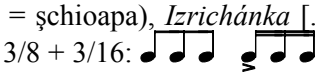
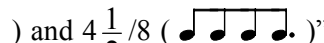
[18] V. şi https://www.youtube.com/watch?v=EcgzADxH6tw .

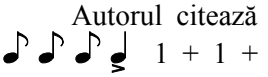
[19] V. şi https://www.youtube.com/watch?v=0DxnxXd4h6Q .

https://biblioteca-digitala.ro

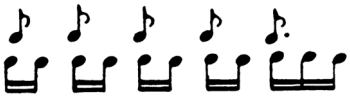
Prezentarea melodiilor în care formula are patru unități ritmice prilejuieşte câteva aserțiuni reprezentative:



The 9/16 [...] serves as the metric basis for the *Kiuchek*, danced by wandering gypsies [...]. In tempo M. M. ♪ = 320–420, the *hóró* is known as *Radomirska igrá, Tropliva igrá, Hoiisa*. In certain parts of the country is called *Lûdoto, Povûrnushka* (bg. = şchioapa), *Izrichánka* [...]. The strong accent falls on seven, giving the effect of 3/8 + 3/16:  ; there are weaker accents on the first, third, and fifth sixteenth. Other possible interpretations are 4/16 + 5/16 ( ) and $4\frac{1}{2}$/8 ()" (Kremenliev, 1952: 29, 31). Sunt aici două forme de agregare ale aceloraşi unități ritmice, evoluând în aceeaşi ordine. Prima este formula ritmică unitară alcătuită din patru unități, ultima lungă şi evidențiată de accentul principal, cod 2 + 2 + 2 + $\underline{\underline{3}}$, ilustrată cu varianta unui cântec propriu-zis (v. Kremenliev, 1952 nr. 31). Categoria este bine reprezentată la V. Stoin (v. 1928 nr. 3758, 3921–3984, 4064–4071). Variante ale dansurilor *Şchioapa* şi *Mărunțica*, din sudul României, au acelaşi profil (Lupaşcu, 1992: 237; v. nr. 6; 1994: 176–177)[20].

Autorul citează critic şi altă notație a aceleiaşi piese, unde structura este  1 + 1 + 1 + $\underline{\underline{2}}$ cu raporturi 1**:**2 şi 2**:**1 (Kremenliev, 1952 nr. 30). Argumentele împotrivă nu ne-au convins, cu atât mai mult cu cât el însuşi a prezentat-o chiar în prima grupă. Hibridul din finalul citatului, cod 2 + 2 ⋮ 2 + $\underline{\underline{3}}$, care combină simetria[21] şi asimetria, rămâne la stadiul de ipoteză.

Formula alcătuită din cinci unități ritmice, ultima lungă şi accentuată, este tratată identic. Unitățile monolitice sunt divizate arbitrar, iar configurația asimetrică este considerată combinația unor „măsuri simple" sau o măsură cumulativă:

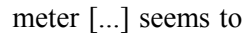
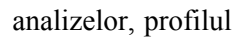


The 11/16 is quite similar to the 9/16 meter [...]. The combination may be viewed as 2/16 + 2/16 + 2/16 + 2/16 + 3/16 or as $5\frac{1}{2}$/8" (Kremenliev, 1952: 31, 32). Exemplul (v. Kremenliev, 1952 nr. 33) contrazice teoria, unitățile ritmice şi structura codificată 2 + 2 + 2 + 2 + $\underline{\underline{3}}$ sunt unitare. Am găsit specimene şi la V. Stoin (v. 1928 nr. 3989, 4074). Configurația există şi în varianta instrumentală de dans *Slata bulgărească*, din sudul Olteniei (Lupaşcu, 1992: 235). Acolo, unitatea lungă este subliniată prin densitate sonoră concretizată în accentul melodic ornamental: mordent, apogiatură dublă, pasaj melodic, mixturi (v. Lupaşcu, 1992 nr. 2).

[20] V. şi https://www.youtube.com/watch?v=iSxgaWkYp9A .

[21] Folosim noțiunea *simetrie* în sensul de „corespondență exactă (ca formă, poziție etc.) între părțile [...] unui tot" (Coteanu, Mareş, 1996: 988). Deci formula simetrică este constituită exclusiv din unități ritmice egale.

https://biblioteca-digitala.ro

Îndoielile planează şi asupra formulei cu şase unităţi ritmice: „The 13/16 meter [...] seems to be a combination of 4/8 + 5/16 (), but since the strong accent falls on the sixth rather than on the fifth beat, such a subdivision is not altogether convincing” (Kremenliev, 1952: 32). Autorul recunoaşte rolul primordial al accentelor în evaluarea ritmurilor. Conform notaţiilor, precizărilor şi analizelor, profilul este  2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 (v. Kremenliev, 1952 nr. 34; Stoin, 1928 nr. 3995, 3996, 4076).

Formula cu şapte unităţi ritmice înglobată în măsura 15/16 nu există ca schemă ritmică independentă şi acoperă doar parţial ţesătura unor cântece (Kremenliev, 1952: 32–33). Cea cu opt unităţi, ultima lungă şi accentuată, introdusă în 17/16, este confirmată, într-un singur caz, numai de V. Stoin (Kremenliev, 1952: 33). Aici repetiţia primului cuvânt fracţionează versul şi determină agregarea 2 + 2 + 2 ⁝ 2 + 2 + 2 + 2 + 3 (v. Kremenliev, 1952 nr. 37). O formulă cu trei unităţi, simetrică, se alătură uneia cu cinci unităţi, asimetrică. Privim cu rezervă ambele situaţii; motivaţia o vom da mai târziu.

Sunt necesare câteva precizări. Transcrierile amănunţite lipsesc, sunt puţine informaţii complementare din domenii conexe (coregrafie, versificaţie, tehnică instrumentală). Reflectarea fidelă a fenomenului suferă, clasificarea prin prisma unor precepte teoretice extrinseci şi confuze determină interpretări contradictorii, inconsecvente şi neconvingătoare. Invocarea tehnicii „măsurilor adăugate” (3/8 + 3/16 sau 4/8 + 5/16), specifică muzicii savante moderne (Giuleanu, 1975: 488), este improprie în domeniul ritmicii asimetrice folclorice. Se neglijează caracterul unitar, ba chiar se segmentează arbitrar formula ritmică, deşi aceasta are un singur accent principal[22]. B. Kremenliev pare mai aproape de realitate când încorporează două dintre ritmurile asimetrice, cu patru şi cu cinci unităţi, în măsuri cumulative: $4\frac{1}{2}$/8, respectiv $5\frac{1}{2}$/8 (1952: 29, 30; 32). Ele reflectă însă numai numărul şi durata unităţilor ritmice, fără nicio informaţie despre succesiune şi accente.

Ierarhizarea continuă cu grupa în care unitatea lungă ocupă primul loc. Formula ritmică alcătuită din două unităţi încadrate în 5/16, cod 3 + 2 şi raporturi 3**:**2 şi 2**:**3 , este mult mai puţin frecventă decât reversul ei, iar „the metric scheme results in duple meter, whith strong first and fourth sixteenths” (Kremenliev, 1952: 33). Cadenţele din extras impun această organizare, deşi versul, mai amplu decât muzica, fracţionează unitatea lungă în celelalte celule[23] (v. Kremenliev, 1952 nr. 38).

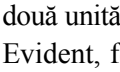
Aici este şi locul formulei (v. Kremenliev, 1952 nr. 28), pe care am analizat-o mai înainte.

[22] Rareori, formula asimetrică poate avea două accente principale.

[23] Celula din forma arhitectonică = formula din ritmică.

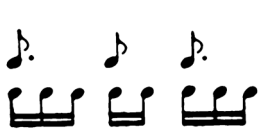
https://biblioteca-digitala.ro

Formula cu trei unități ritmice, prima lungă și accentuată, înglobate în 7/16, cod $\underset{>}{3} + 2 + 2$, este distinctivă pentru cunoscuta melodie *Mužki ruchenik* din Dobrogea. Apare în invocațiile pentru aducerea ploii[24], în dansul național *Makedónsko hóró*[25], în cântece din vestul Macedoniei cu tempo mai lent (v. Kremenliev, 1952 nr. 39–41). Există și în muzicile tradiționale albaneze, turcești (*usul devr*[*i*]*-hindi*)[26] și în cea modernă din Grecia (Kremenliev, 1952: 34–35).

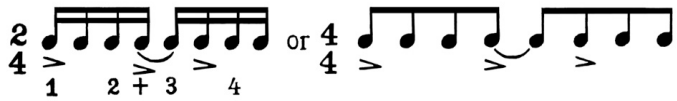
Formula alcătuită din cinci unități introduse în 11/16, cod $\underset{>}{3} + 2 + 2 + 2 + 2$, este caracteristică dansurilor *Krivo hóró*[27], *Haidûshka igrá* și *Gáninata máika*. Exemplul muzical este însă o colindă (v. Kremenliev, 1952 nr. 42; Stoin, 1928 nr. 126). Versificația ar impune regulat comasarea primelor două unități scurte, iar silaba lungă rezultată este și accentuată (Kremenliev, 1952: 35). Evident, formula ritmică reală  $3 + \underset{>}{4} + 2 + 2$, aparține altei categorii, ce lipsește din clasificare. Nu numai B. Kremenliev, ci majoritatea cercetătorilor nu pot accepta existența unei formule cu patru unități ritmice între care trei inegale (M, L, S)[28] și a raporturilor 3**:**4 , 4**:**2 , 2**:**3 , 2**:**4 , 4**:**3 și 3**:**2 . Nici astăzi ritmul safic, înrudit, nu este înțeles pe deplin, nici acceptat (v. Brăiloiu, 1967a: 228–229; Lupașcu, 2016: 23).

Analizele de până acum probează elasticitatea structural-funcțională și atestă polimorfismul ritmului asimetric concretizat în jocul numărului, ordinii, raporturilor între unitățile inegale sau inegale și egale, marcate sau nu de accente.

Urmează grupa cu două unități lungi și accentuate, de obicei prima și ultima. Subcategoria însumează două formule cu câte trei unități ritmice, care pot fi exprimate prin codurile $\underset{>}{3} + 2 + \underset{>}{3}$ și $2 + \underset{>}{3} + \underset{>}{3}$, raporturi 3**:**2 și 2**:**3 . Sunt și alte opinii.



The 8/16 [...] forms a measure of triple time, 3 + 2 + 3 , with accents on the first and third beats . This asymmetric grouping cannot and should not be construed as a syncopated measure of four beats,

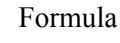


not only because it is confusing in appearance and inaccurate in feeling, but also because of the choreographic requirements, which [...] call for three steps. The only virtue which the syncopated version might have is that it displays a familiar time signature; otherwise the two are as dissimilar as are 3/4 and 4/4. The pattern

[24] *Paparuda*.
[25] V. https://www.youtube.com/watch?v=Yy7jUtYdBow .
[26] V. https://www.turksanatmuzigi.org/usullerimiz/devr-i-hindi-usulu .
[27] V. https://www.youtube.com/watch?v=_aluDWvZI8E .
[28] Simbolurile literale nu reflectă caracteristicile primordiale ale formulelor ritmice. Le folosim doar ca prescurtări.

https://biblioteca-digitala.ro

2 + 3 + 3 is also possible. Some theorists believe that melodies notated in 8/16 (3/16 + 2/16 + 3/16) are in reality in septuple meter (3 + 2 + 2). Although a melody in 7/16 may easily be converted into 8/16 by merely elongating the last eighth note, and although occasionally the same song may appear in both forms" (Kremenliev, 1952: 35–36). Aserțiunile privind sincopa confirmă deosebirile fundamentale dintre ritmul asimetric şi cel divizionar. Mai important, trimiterea la cei trei paşi de dans demonstrează existența concretă a celor trei unități ritmice naturale, monolitice, independente, două inegale, cele din extremitățile formulei fiind lungi şi accentuate. Fără să vrea, chiar autorul insinuează că măsura (metrul muzical), indiferent dacă este 8/16 sau 2/4 ori 4/4 nu are nicio relevanță şi creează confuzie. Nici şaisprezecimea, investită artificial cu rolul de cel mai mare divizor comun ipotetic al unităților inegale din ritmul asimetric sau fiind doar cunoscuta subdiviziune din ritmul divizionar, nu clarifică situația. Aceste perspective strict teoretice, forțate, sunt construite pe nevoia savantului outsider de a integra un fenomen complex, straniu, necunoscut, într-o construcție simplistă, familiară. Cu toate eforturile, cele două se dovedesc a fi incompatibile. Din păcate, în final am ajuns la aceeaşi presupusă prelungire a unei unități ritmice, despre care vorbea B. Bartók (1956: 105–107). Sunt teoreticieni care cred că 3 + 2 + 2 s-ar transforma în 3 + 2 + 3 , ca şi cum procesul invers nu ar fi posibil sau cele două entități nu ar putea fi independente. Este drept, o singură unitate ritmică lungă în formulă poate fi acceptată de un muzician, dar dacă apare încă una, la bază trebuie să fie neapărat o aberație cu substrat teoretic. Tocmai aici, B. Kremenliev nu oferă exemple. Am găsit totuşi câteva la V. Stoin (v. 1928 nr. 3919, 3920, 4063).

În subcategoria cu patru unități ritmice, „The strong accents are on the dotted first and last eight notes; the weaker, on the second and third" (Kremenliev, 1952: 36). Formula  încadrată în 10/16, cod $\underline{3}$ + 2 + 2 + $\underline{3}$, este ilustrată cu o melodie instrumentală de dans. La început, deasupra portativului, este marcată clar configurația ritmului şi viteza metronomică. Şi aici tempoul, măsurat şi înscris global (M.M. = 42), se referă la durata reală a întregii expresii, nu la şaisprezecime, cel mai mare divizor comun ipotetic (v. Kremenliev, 1952 nr. 43). D. Christov este cel care a notat specimenul (Kremenliev, 1952: 36), iar amănuntele acestea ridică serioase semne de întrebare asupra încadrării în măsură şi contrazic propria lui teorie (v. Kremenliev, 1952: 21).

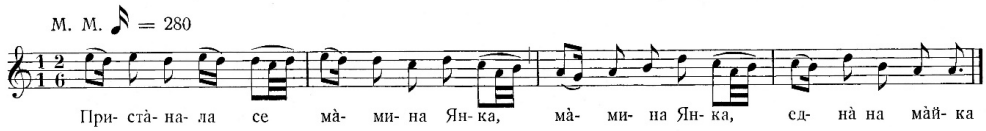
Urmează grupa cu cinci unități integrate în măsura 12/16, cod $\underline{3}$ + 2 + 2 + 2 + $\underline{3}$, exemplu fiind cunoscutul cântec de dans *Eléno móme* (v. Kremenliev, 1952 nr. 44)[29]. Accentele nu sunt înscrise, dar B. Kremenliev le menționează în comentarii (v. 1952: 37), iar noi le-am consemnat. Logic, structurile de acest gen, cu două unități lungi purtătoare ale accentelor principale şi cu două sau mai multe scurte, ar putea fi incluse în grupa finală, „Combinations of

[29] V. şi https://www.youtube.com/watch?v=3TjTfCiomhc .

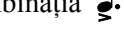
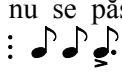
https://biblioteca-digitala.ro

Different Asymmetric Measures" (v. Kremenliev, 1952: 44–47). Aceeaşi concluzie transpare şi din precizările autorului, el având în vedere, de această dată, reperele ritmic şi arhitectonic proprii coreologiei: „A measure of 12/16 consists of five beats, the first and last beats having the strong accents. The measure is readily subdivisible into two groups (7/16 + 5/16) [...]. A dance figure in this instance consists of six dance motifs, three in 7/16 and three in 5/16 repeated, so that the complete periods consist of twelve simple dance motifs in all" (Kremenliev, 1952: 37). Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că folclorul este un fenomen viu, nestandardizat, care de obicei nu se supune „logicii" din teoria muzicii savante.

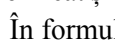
Am analizat amănunțit mai multe piese (v. Stoin, 1928 nr. 177, 700, 704, 1345, 1443, 2495, 3515), iar formula unitară se confirmă. Reproducem prima strofă dintr-un „cântec mitologic", baladă notată de V. Stoin de la Ilarion Kirkov (38 a.) din Guşanți în ianuarie 1928:

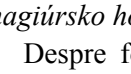


(Stoin, 1928 nr. 1443).

Rareori, rimele interioare secționează structura care se metamorfozează în combinația  , menționată şi de B. Kremenliev. Nu este o configurație fixă, nu se păstrează pe tot parcursul unei piese, se transformă sporadic şi în  . Pentru scurt timp, ritmul pare să oscileze între formula unitară şi combinații (v. Stoin, 1928 nr. 177, 700, 1345, 1443). Versul mai scurt poate să determine şi comasări ale primelor trei unități (v. Stoin, 1928 nr. 1345; Kremenliev, 1952 nr. 44). Sunt variații pe acelaşi profil, argumente în plus pentru polimorfismul ritmului asimetric.

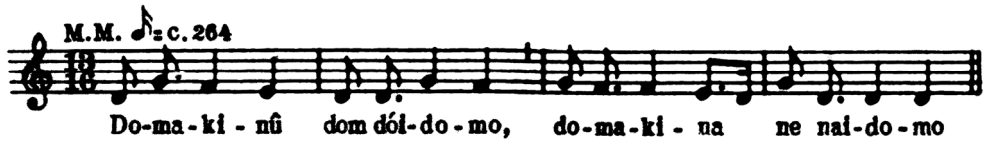
În continuare este descrisă grupa în care unitatea lungă ocupă un loc central. Formula alcătuită din patru unități ritmice încorporate în 9/16, corespunde expresiei $2 + \underset{\smile}{3} + 2 + 2$. Se pare că versul stabilește locul accentului şi determină uneori fragmentări şi/sau comprimări ale unităților (Kremenliev 1952: 37–38; v. nr. 45, 46). Am verificat şi acestă configurație (v. Stoin, 1928 nr. 3985, 4072).

În formula cu cinci unități ritmice  introduse în măsura 11/16, cod $2 + 2 + \underset{\smile}{3} + 2 + 2$, „is only one strong accent, which comes on the elongated third beat" (Kremenliev, 1952: 39). Exemplu este melodia instrumentală de dans *Krivo Panagiúrsko hóró* (v. Kremenliev, 1952 nr. 47).

Despre formula ritmică asimetrică notată 13/16  , autorul spune: „So unusual is this metric pattern that for some time authorities doubted whether examples existed in Bulgarian folk music. However, in recent collections the grouping appears (example 48) as a sextuple meter with a strong accent on the

https://biblioteca-digitala.ro

second beat (third sixteenth note)" (Kremenliev, 1952: 39). Citind eşantionul muzical, colindă notată de P. Ev. Stefanov de la Mladen Kartalev (34 a.) din Berkovița, în octombrie 1927, constatăm că formula este alcătuită din numai patru unități:

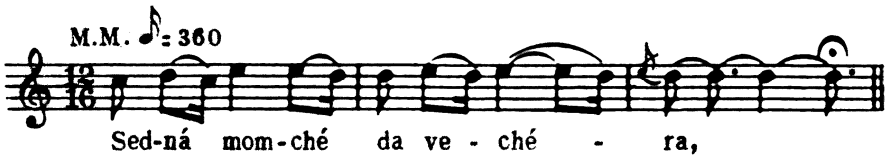


(Stoin, 1928 nr. 23; Kremenliev, 1952 nr. 48).

Pentru a o putea include, totuşi, în „grupa" cu şase unități ritmice, B. Kremenliev divizează arbitrar ultimele două unități lungi. Fizionomia reală o plasează însă într-o altă categorie, inexistentă aici. Mărturie stau cele trei unități inegale (S, M, L) între duratele cărora se stabilesc raporturile 2:3 , 3:4 , 4:2 , 4:3 , 3:2 şi 2:4 , trei iraționale şi două raționale. Sintetizând, rezultă formula ♪ ♪. ♩ ♩ 2 + 3 + 4 + 4 , care aminteşte din nou de ritmul safic şi trimite tot la polimorfismul despre care am vorbit.

În „grupa cu mai mult decât o notă prelungită, cu distribuție neregulată în măsură", sunt implicate două sau trei unități ritmice lungi, una plasată la o extremitate (deseori la sfârşit), iar cealaltă/celelalte în segmentul median. B. Kremenliev relevă mai întâi formula cu patru unități ritmice, primele două lungi şi accentuate, ♪. ♪. ♪ ♪ integrate în măsura 10/16, cod 3 + 3 + 2 + 2 (Kremenliev 1952: 40; v. nr. 49). V. Stoin publică şi alte colinde cu acelaşi profil (v. 1928 nr. 47, 49, 141).

Subcategoria cu cinci unități este înfățişată în două ipostaze. Schema ♪ ♪. ♪ ♪ ♪. (Kremenliev, 1952: 40) este infirmată de exemplul muzical, cântec de dragoste notat de P. E. Stefanov de la tinere slujnice din Vidlița, în octombrie 1927. Aici apar tot patru unități ritmice, trei inegale[30], dar formula diferă:



(Stoin, 1928 nr. 1758; Kremenliev, 1952 nr. 50).

B. Kremenliev afirmă însă: „It is […] a measure of five beats, the second and last beats being hemiolic. The additive form, therefore, is 12/16: (2 + 3 + 2 + 2 + 3). One measure thus derived may be subdivided into two smaller groups, one of 5/16: (2 + 3), as in example 22, and another of 7/16: (2 + 2 + 3), as in example 23. There

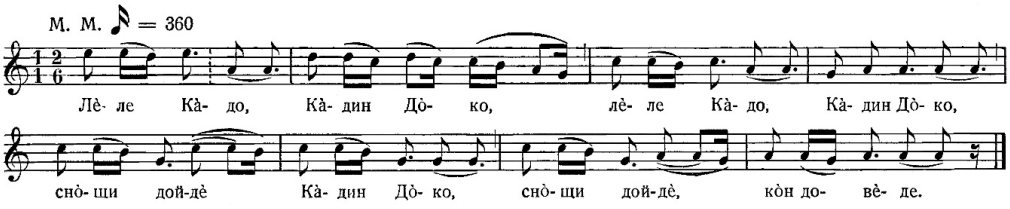
[30] V. şi exemplul citat anterior (Stoin, 1928 nr. 23).

https://biblioteca-digitala.ro

is only one accented beat in each 5/16 and 7/16; therefore, a measure of 12/16 meter, being a sum of these two, would have only two accented beats, the second and the last. The five beats of which a measure of 12/16 in this category consists may be presented graphically as 5: 2(2+3) + 3(2 + 2 + 3)" (1952: 40). Pronunția literară impune accente pe ultima silabă din primele două cuvinte (Kremenliev, 1952: 40–41), dar nu și în continuare. Oricum, sunt doar sofisme care ar trebui să justifice segmentarea formulei.

Relația simbiotică muzică–text a fost eludată, nici gruparea duratelor în unități ritmice, aici corectă, nu a fost luată în seamă. Schema este greșită, silaba a treia a fost scindată, iar unitatea lungă divizată din nou arbitrar. Grafia cântecului sugerează regularitatea ritmului de dans. Consemnăm formula ♪ ♪. ♩ ♪. și codul 2 + 3 + 4 + 3 cu raporturile 2:3 , 3:4 , 4:3 , 3:2 , 4:2 și 2:4 .

În completare, adăugăm câteva versiuni înrudite. ♪. ♩ ♪ ♪. 3 + 4 + 2 + 3 , raporturi 3:4 , 4:2 , 2:3 , 3:2 , 2:4 și 4:3 , am găsit-o într-o baladă „cântec de familie" (v. Stoin, 1928 nr. 1632). Formula ♪ ♪ ♪. ♩ 2 + 2 + 3 + 4 cu raporturile 2:3 , 3:4 , 4:2 , 4:3 , 3:2 și 2:4 există în melodii vocale de dans (v. Stoin, 1928 nr. 3987, 3988, 3990, 3991). Interesant este și cântecul ritual de nuntă, notat de Iv. Kamburov de la Părvan Mitov din Mali-Drenoveț în martie 1927. Performerul este român, iar accentul metric al versului cântat subliniază de obicei prima silabă din pereche, ca în limba maternă:



(Stoin, 1928 nr. 824).

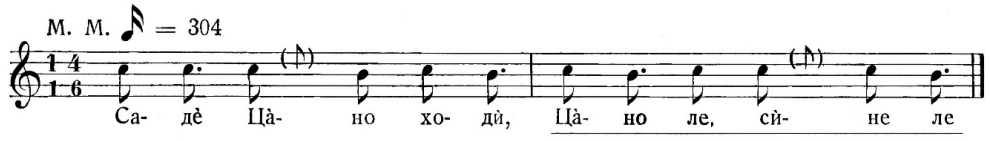
Formula ♪ ♪ ♪. ♩♪ 2 + 2 + 3 + 5 evidențiază raporturile 2:3 , 3:5 , 5:2 , 5:3 , 3:2 și 2:5 . Aici toate raporturile dintre cele trei unități inegale sunt iraționale; în celelalte patru configurații analoage, prezentate anterior, sunt și raporturi raționale, dar în minoritate. Accentele versificației diferă.

Cea de-a doua formulă din subcategoria cu cinci unități este ilustrată printr-o melodie instrumentală de dans cântată cu fluierul de trei (sic!) performeri români. Datele atestă formula ♪ ♪ ♪. ♪ ♪. 2 + 2 + 3 + 2 + 3 , în pofida afirmațiilor autorului despre „subdivizare" (Kremenliev, 1952: 40–42; nr. 51; Stoin, 1928 nr. 4075). Am găsit și două „cântece istorice", cu același caracter unitar, publicate tot de V. Stoin (v. 1928 nr. 2882, 2883). El a investit și optimea ca unitate de timp (v. nr. 2882), dar formula ritmică și expresia matematică sunt aceleași peste tot. Inclusiv tempoul are valori identice sau apropiate.

https://biblioteca-digitala.ro

Subcategoria cu şase unităţi, două lungi şi accentuate, încorporate în măsura 14/16 are, şi ea, două înfăţişări, prima fiind 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 (Kremenliev, 1952: 42; nr. 52). Pentru verificare, am căutat şi am identificat 18 notaţii (v. Stoin, 1928 nr. 273, 875, 1314, 1847, 2005, 2048, 2346, 2400–2402, 2509–2511, 2674, 3998, 3999 [31], 4001, 4002). Din nou, rimele interioare şi/sau cezurile fragmentează structura unitară: patru piese prezintă preponderent agregarea : (v. Stoin, 1928 nr. 1314, 2511, 2674, 3998) şi patru pe cea : (v. 1928 nr. 875, 1847, 2509, 2510). Uneori, în aceeaşi piesă, cele două forme alternează neregulat (v. Stoin, 1928 nr. 2511). Sunt tot ipostaze ale aceluiaşi profil şi argumentează, încă o dată, polimorfismul ritmului asimetric.

Aparent, există şi alternanţe regulate : şi :, ca în cântecul de dans notat de V. Stoin de la Ţv. Hristova (70 a.), V. Kostova (70 a.), Sgh. Ţvetkova (55 a.) din Kameno-Pole, în decembrie 1927:



(Stoin, 1928, nr. 4000).

Optimea din paranteză, cu înălţime (frecvenţa sunetului) neprecizată şi codiţa în sus, ne atrage atenţia, dar autorul nu o explică. Nu pare, dar suntem în faţa uneia dintre puţinele notaţii care ne permit o analiză a fenomenului sincretic pe cele trei paliere principale. Alternanţa a doar două sunete, neornamentate, la interval de secundă mică dovedeşte că linia melodică aparţine stratului folcloric arhaic. Probabil, la origine a fost o incantaţie, o invocaţie, un descântec, poate chiar un ritual care le unea cu dansul.

Dimensiunea rândului melodic este hotărâtă de vers. Accentul tonic nu se suprapune întotdeauna cu cel presupus a marca unităţile lungi. Textul este epic, dar performerele l-au „făcut" cântec propriu-zis: versul hexasilabic acatalectic alternează cu pseudo-refrenul[32]. Rima interioară fracţionează pseudo-refrenul, dar, lucru neobişnuit, nu are efect asupra ritmului. În realitate, suntem în faţa unui recitativ ritmico–melodic, aproape de *recto tono*, subordonat necondiţionat mişcării coregrafice. Cezura, fără îndoială reflex al dansului, joacă un rol complex şi important, departe de limitele uzuale: nu este obişnuita „respiraţie" cu durată foarte scurtă, din melodia vocală; nu împarte versul în emistihuri, ci secţionează cuvinte. Ar putea fi doar manifestarea unui stil vocal particularizat, ca în doină[33]. Dar aici, această pauză acţionează în cadrul mişcării regulate a dansului: durata ei este fixă, egală cu

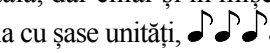
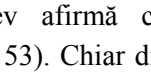
[31] Situaţie aidoma celei semnalate la notaţia nr. 2882.
[32] Egal, ca număr de silabe, cu rândul melodic.
[33] V. Kahane, 2007: 35; transcriere nr. 23; CD *Doina A* track 5.

https://biblioteca-digitala.ro

unitatea ritmică scurtă, şi revine în aceleaşi locuri. Întâi de toate, cezura atestă neconcordanța dimensiunilor frazei muzical-literare față de cea coregrafică. Orizontal, muzica şi textul, interdependente, au şase unități ritmice care, în succesiune regulată, alcătuiesc motivul şi, prin repetare, fraza. Motivul coregrafic are şapte unități, iar fraza 14. Diferența o umplu cele două cezuri, iar frazele se egalizează vertical. Principiul completării cu pauze în care se dansează, pentru reglarea dimensiunii frazelor, se manifestă identic în aceeaşi categorie (dansuri de femei, acompaniate numai vocal) din România, spre exemplu în *Purtata fetelor*[34]. În folclorul românesc, aceeaşi normă funcționează şi în simbioza muzică–text, unde se materializează în procedee de restituție: silaba de completare, disocierea diftongului, transformarea semivocalei în vocală etc.

Revenim la specimenul bulgăresc. Doar văzând mişcarea coregrafică, poate şi numai ascultând înregistrarea audio făcută în timpul unei observații directe, am putea afla dacă frazele sunt sincronizate sau în decalaj, cum se întâmplă deseori în mediul genuin[35]. Sintetizând, structura ritmică reală este 2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 .

Avem acum destule argumente ca să nu indicăm măsura la cheie în muzicile tradiționale, nici să măsurăm şi să înscriem viteza metronomică, nici să analizăm ritmurile şi să le segmentăm după principiile teoretice ale metricii savante, occidentale. Importantă este şi folosirea steguleților şi/sau stinghiilor, în funcție de situația particulară a fiecărei unități din formula ritmică, într-un anume punct dintr-un anumit specimen. Problema grafiei cumulative, zisă „instrumentală", are două aspecte: trebuie folosită ca să împlinească grafic imaginea mai multor sunete care fac parte dintr-o singură unitate ritmică naturală; este greşită şi generatoare de confuzii dacă unește mai multe unități ritmice monolitice şi independente sau fragmente din unități diferite. Sunt multe situații complicate, tratate superficial nu numai în muzica vocală, instrumentală, dar chiar şi în mişcarea coregrafică.

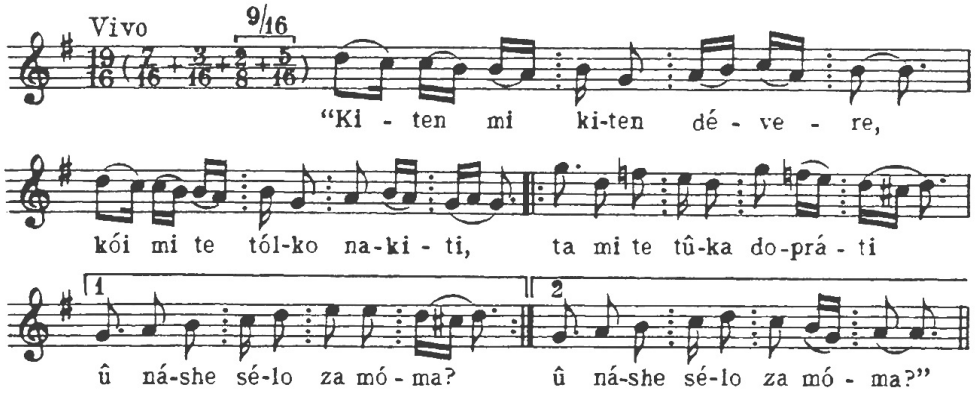
Cealaltă formulă din subcategoria cu şase unități,  2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 3, apare unitară, dar B. Kremenliev afirmă că ar fi posibilă şi combinația  (1952: 42; v. nr. 53). Chiar din modul de exprimare al autorului rezultă că aceasta este doar o ipoteză. Nu înseamnă că în realitate nu există şi configurații care alătură două sau mai multe formule. De aceea, fiecare caz trebuie bine documentat şi verificat din mai multe surse. În antologia lui V. Stoin am depistat încă două „cântece de dragoste" cu aceleaşi însuşiri, dar, ca în mai toate notațiile publicate de el, lipsesc informațiile despre accentele muzicale (v. 1928 nr. 1919, 1920).

[34] V. WLFPM, 2001 CD track 15; broşură: f.n., fragment dintr-o variantă din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu". V. mg. 2716 Ig–t; 2717 Ic, d, f–h, j, p, t. Orig.: Tătârlaua – AB. Culeg.: Anca Giurchescu, Iosif Herțea. Tehn.: Nicolae Mănescu, 19–20.10.1964.

[35] V. Comişel, Kahane, Lupaşcu, 1999 CD track 53; broşură: 30.

https://biblioteca-digitala.ro

Afirmațiile despre profilul cu trei unități ritmice lungi confirmă labilitatea interpretărilor şi a criteriilor ierarhizării: „The 19/16 is a much more complex meter than any thus far discussed. As in Hindu music, where a *vibagha* (metric pattern of an entire period) consists of several *angas*, so in Bulgarian folk music a measure of 19/16 constitutes a musical sentence consisting of three smaller groups of 7/16, 3/16 and 9/16. The last group [...], may further be subdivided into 2/8 (2/16 + 2/16) and 5/16 (2/16 + 3/16). A measure of 19/16 sets a complete strophe of the text" (Kremenliev, 1952: 42–43). Există o variantă macedoneană *Déversko hóró* „brother-in-law's dance" (Kremenliev, 1952: 43), posibil cu caracter ceremonial. Exemplul, cântecul propriu-zis *Kiten Déver* (variantă la *Déversko hóró*) notat de I. Cheshmedjiev, de la Arso Nestorov din Dzeraienița, nu clarifică problema:



(Kremenliev, 1952 nr. 54).

Octosilabul acatalectic acoperă structura repetitivă ♪.♪♪♪♪♪♪♪ cu patru unități ritmice inegale. În lipsa unui set de variante care să ofere informații suplimentare, şi fără mişcare coregrafică, nu putem să ne pronunțăm, deocamdată, asupra acesteia.

Cu siguranță, pentru outsider, odată cu complexitatea formulelor (multe unități, de diferite dimensiuni, accente diverse, sincretism etc.) creşte şi dificultatea aclimatizării şi analizei într-un peisaj straniu şi complet străin. Soluția simplă era plasarea acestor configurații în ultima grupă, alături de cele introduse în măsurile 18/16, 20/16, 21/16, 23/16, 29/16: „The various metric combinations [...] are due to the variety of dance steps and figures, or, when those songs are not derived from dance motifs, they are grouped in these unique patterns because of the lyrics [...]. For that reason it might seem desirable to notate many of these songs as one measure for each phrase" (Kremenliev, 1952: 44–45). Nici aici, deşi vorbeşte de „combinații", autorul nu le identifică.

Este momentul să punctăm câteva idei. Pentru cercetător, sistematizarea trebuie să aibă la bază un criteriu logic, general valabil, verificat şi acceptat de lumea savantă. În cazul de față este vorba de principiul dezvoltării de la simplu la

https://biblioteca-digitala.ro

complex prin adiție și augmentare, aplicat unor notații muzical-literare schematice, cu informații adiacente coregrafice sărace. De aceea, structurile cu o singură unitate ritmică lungă sunt punct de referință și argument al demersului științific. Când principiul teoretic nu mai corespunde fenomenului real, cel din urmă este ignorat sau sunt căutate/inventate interpretări care să-l forțeze să intre în canoane. Însă insiderii nu au astfel de probleme, nu ierarhizează, nici nu creează prin însumare și multiplicare: unitățile ritmice monolitice sunt egale ca importanță, indiferent de dimensiune (durată), număr, loc în formulă, accent. Pentru ei contează doar întregul, „blocul" sincretic (melodie, acompaniament, text, mișcare), ceea ce muzicologii numesc frază/perioadă/rând melodic/strofă melodică. Pe de altă parte, în laboratorul de cercetare întregul există doar conceptual. Limbajele sunt întâi separate, apoi fiecare este segmentat artificial în mai multe etape, până la particule presupus elementare, care obligatoriu trebuie să justifice principiul teoretic menționat mai sus. Nu numai că analiza este unilaterală, nu abordează mai multe fațete ale fenomenului, nici relațiile dintre ele, îl mai și denaturează. Fragmentele sunt identificate, ierarhizate și etichetate prin analogie și comparație cu cele care alcătuiesc limbajele respective în cultura savantă. Dar cultura orală tradițională se exprimă altfel, iar producătorii și utilizatorii au cu totul altă viziune. Outsiderii cunosc fenomenul viu doar superficial și îi interesează mai ales latura estetică a acestuia. În cel mai bun caz, etnologi, antropologi, culturologi speculează pe marginea câtorva elemente disparate.

Între ritmul coregrafic și cel legat de metrica versului există corespondențe și discrepanțe, fapt care ar trebui reflectat în transcrierea și analiza ritmului muzical, aflat în interdependență relativă cu celelalte două. În condițiile în care cercetătorii bulgari nu au notat dansul, care aproape sigur a lipsit și la culegere, situația este și mai complicată. Nici surprinderea și transcrierea amănunțită a fenomenului, în sincretismul său natural, nu garantează obiectivitatea rezultatelor analizei. Multe dintre inadvertențele și confuziile din lucrările de specialitate sunt consecințele unor investigații parțiale, luându-se în discuție numai aspectele comune, nu și diferențele specifice dintre cele trei domenii.

Paradoxal, tocmai în această grupă, unde sunt adunate cele mai stranii fizionomii, autorul neagă explicit regula sistematizării și chiar titlul: *Combinations of Different Asymmetric Measures*. Toate mostrele oferite de B. Kremenliev sunt piese vocale, ale căror măsuri nu oglindesc, ci ascund structura ritmică reală. Cu o excepție, citatele muzicale sunt extrase din culegerile lui V. Stoin, în special din *Narodni pesni ot Timok do Vita* (v. 1928 nr. 3521, 3435, 3548). În fapt, B. Kremenliev încearcă să includă în clasificare, cu prețul distrugerii unității de principiu, notații discutabile, care generează dezacorduri chiar între cercetătorii bulgari[36].

[36] V. Krader, 1980: 33–35.

https://biblioteca-digitala.ro

Statistic, din cele aproape 12 000 de piese examinate, „34 per cent are in asymmetric meters, 19 per cent in regular meters[37] [...], and 47 per cent in various combinations of unmeasured groups with asymmetric and regular meters. Among the asymmetric meters, the 7/16 signature appears to be more frequent – 20.3 per cent (18.5 per cent of the 2 + 2 + 3 type and 1.8 per cent of the 3 + 2 + 2). In other meters, 19 per cent are in 5/16, 13.7 per cent in 9/16 (11.6 per cent of the 2 + 2 + 2 + 3 type, 1.8 per cent of the 2 + 3 + 2 + 2 type, and 0.3 per cent combining both), and 11.5 per cent are in 8/16. The remaining 35.5 per cent is distributed as follows:

Meter	**Per cent**
5/8	7.7
9/8	2.8
10/16	0.2
11/16 (3 + 2 + 2 + 2 + 2)	1.6
11/16 (2 + 2 + 2 + 3 + 2)	0.9
12/16	0.8
13/16	1.5
14/16	1.5
Combination of asymmetric meters	18.5

(Kremenliev, 1952: 50).

Însumând observaţiile noastre, constatăm că atât formulele ritmice asimetrice bine individualizate, cât şi conglomeratele sunt mai numeroase.

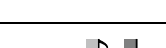
Abordarea ritmului asimetric folcloric prin prisma legilor muzicii savante vest-europene, pe care s-au grefat câteva elemente din teoria elină şi chiar din muzica indiană clasică, reflectă tributul plătit de muzicologii bulgari prejudecăţilor acumulate prin educaţie. În concepţia lor, asimetria rezultă din deformări ale metrului originar simetric, specific sistemului ritmic divizionar, acţiune concretizată prin ipotetica augmentare a unei/unor durate. De altminteri, ei nu sondează ritmul, ci metrul asimetric[38]. În consecinţă, unităţile ritmice nu sunt considerate entităţi, ci durate cumulate pe care fracţia măsurii le ilustrează prin numărul diviziunilor egale. Un element definitoriu al ritmului asimetric, raportul dintre unităţile inegale tipice, este tratat superficial, ceea ce conduce la numeroase confuzii şi erori. Raporturile 1**:**2 şi 2**:**1 (v. codul 1 + 1 + 1 + 2) sau coexistenţa relaţiilor 2**:**3 , 3**:**4 , 4**:**3 , 3**:**2 , 4**:**2 şi 2**:**4 (v. 2 + 3 + 4 + 3) ori 3**:**4 , 4**:**2 , 2**:**3 , 3**:**2 şi 4**:**3 (v. 3 + 4 + 2 + 3), respectiv a trei unităţi inegale (S, M, L), sunt judecate arbitrar sau ignorate. Pe de

[37] Ritm divizionar.
[38] V. terminologia pe care o utilizează.

https://biblioteca-digitala.ro

altă parte, B. Kremenliev intuieşte specificitatea accentelor în organizarea ritmului asimetric şi menționează, adesea, locul accentului principal („strong") şi al celui/celor secundare („weaker"). Accentul principal afectează frecvent unitatea lungă, rareori unitatea medie. De cele mai multe ori, accentele contrazic normele muzicii savante.

Configurațiile cu trei unități ritmice inegale, citate mai sus, cărora le alăturăm ritmul safic din colindele şi cântecele propriu-zise româneşti, nu pot fi asimilate teoriei muzicii savante în niciun fel şi ar trebui să formeze o categorie aparte:

Nume	**Cod**	**Serie**[39]
Bájova Jórda, Jordánke; *Ce ceúlo li se, vidélo*; *Povéla Todorá óro*; *Vanû se óro godémo*	1 + 1 + 1.5 + 2	
Léle Kádo, kádin Dóko	1 + 1 + 1.5 + 2.5	
Safic	1 + 1 + 2 + 4	
Sedná momché da vechéra	1 + 1.5 + 2 + 1.5	
Domakinû, dom dóidomo	1 + 1.5 + 2 + 2	
Nadpevat se do dvá sláfța	1.5 + 2 + 1 + 1	
Săbráli sa do dve momí	1.5 + 2 + 1 + 1.5	

Aşezarea în acest tabel urmăreşte, în principal, reliefarea polimorfismului. „Oglinda paginii" nu ne permite repetarea fiecărei serii şi codului aferent, cum ar trebui pentru împlinirea profilului tridimensional al fenomenului. Folosim însă imaginația şi matematica. În plan vertical, toate seriile au câte patru unități, armătură fiind tandemul ML în jurul căruia gravitează cele scurte. M pare că o pregăteşte pe L. Constatăm că nu numai unitatea S se clonează, ci şi M şi L, iar proporțiile dintre cele trei inegale nu sunt atât atât de stabile pe cât ne-am aştepta. Se conturează policronia ritmului asimetric, efect concret, dar şi cauză a polimorfismului.

Greu de înțeles şi de acceptat de către un outsider, unitățile se dovedesc a fi egale ca importanță, indiferent de dimensiune temporală, loc ocupat, apariții repetate sau singulare în serie. Nici accentul principal nu le diferențiază, fiindcă

[39] Termenul *serie* se referă la rezultatele analizei structurii ritmice a formulei privită ca o succesiune de unități ritmice naturale, întregi, monolitice, independente. Facem abstracție de metru–măsură. Marcăm eliberarea de sub tutela principiilor muzicii savante. Pentru amănunte, v. *Tabele*.

https://biblioteca-digitala.ro

afectează clar, o dată o unitate M şi altă dată una L. Privind în acelaşi timp de sus în jos şi de la stânga la dreapta, remarcăm deplasarea spre dreapta a structurilor. Când ne uităm de jos în sus şi de la dreapta la stânga, profilurile se mişcă spre stânga. În adâncime, trebuie să ne închipuim că simbolurile muzicale ar avea grosimi diferite, în funcţie de timpul pe care îl parcurge sunetul corespondent sau eventuala pauză. Aici ne ajută şi codul: S, adică cifra 1, poate fi echivalată cu 1 cm grosime etc. Numai renunţând la măsură şi metru am putut proiecta această hologramă virtuală. Nu întâmplător am evidenţiat cu fond colorat diferit unităţile L, M, S. Rezultatul mental este echivalent al imaginilor tridimensionale obţinute cu softuri specializate în analiza de sunet. Important este faptul că analizele sunt uşor de înţeles, chiar şi de cei fără educaţie muzicală.

Cu toate obiecţiile ridicate, B. Kremenliev se apropie de realitate, confirmând existenţa unor structuri ritmice asimetrice spontane, diferite de cele standardizate, occidentale: „The Bulgarian folk singer does not achieve his complex metric signatures through any process of abstraction; his asymmetric meters and rhythms are, on the contrary, quite natural and functional" (1952: 47).

Nikolai Jancov Kaufman, cunoscut etnomuzicolog bulgar, grupează ritmurile asimetrice pe zone. În Tracia, între Pazardjik [Bazargic] şi Marea Neagră, găsim şi hore (dansuri în cerc) în măsura 9/8, cod 2 + 2 + 2 + 3 , în 7/8 *Răceniţa* şi cântece „in the measure of the *Paidushko horo* (in 5/16 time). [...] in the Strandja Mountain [...] Spring songs in 8/16 time whith the second and third part lengthened are also found [...] (♩ ♩. ♩.)" (Kaufman, 1976: 159). În muzica vocală de dans din Bulgaria vest–centrală se afirmă formulele: 10/16 ♩ ♩ ♩. ♩. , cod 2 + 2 + 3 + 3 ; 11/16 ♩ ♩ ♩. ♩ ♩ 2 + 2 + 3 + 2 + 2 ; 13/16 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 . Sunt amintite şi câteva combinaţii: 7/16 + 11/16 (*Cântecul lui Yova*) şi 7/16 + 7/16 + 11/16 (dansul *Donca Sitting in the Shop*). Cântecele din arealul Pirin au formula tipică 7/16 ♩. ♩ ♩ (Kaufman, 1976: 160). Configuraţiile unor exemple, transcrise în 7/8, diferă: ♩. ♩ ♩ cod 3 + 2 + 2 ; ♪ ♪ ♪ ♩ ♩ 1 + 1 + 1 + 2 + 2 ; ♩ ♪ ♩ ♪ ♪ 2 + 1 + 2 + 1 + 1 (v. Kaufman, 1976 nr. 6a, respectiv b, c). Inedit este profilul 2 + 2 + 3 + 3 , care nu apare la B. Kremenliev. Între cele câteva extrase sunt şi două colinde cu diverse combinaţii de formule asimetrice (v. Kaufman, 1976 nr. 7a, b).

Nu este un studiu propriu-zis, ci doar o comunicare, unităţile ritmice sunt unite prin stinghii, greşeală frecventă[40], accentele nu sunt notate şi lipsesc demonstraţiile.

Americanul Walter W. Kolar, performer la tambură, fondator şi director al Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, publică, prin metoda rotaprint, o lucrare didactică aplicată despre metru şi ritm în Balcani (1974), sinteză selectivă a unor studii despre folclorul din Bulgaria, fosta Iugoslavie şi România. În bibliografia majoritar slavă se regăsesc, printre alţii, Constantin Brăiloiu, B. Kremenliev, N. J. Kaufman şi coregraful Gheorghe Popescu-Judeţ. Sunt reproduse *ad litteram* paragrafe întregi, fără semnele citării.

[40] Unităţile ritmice nu sunt diferenţiate şi par diviziuni.

https://biblioteca-digitala.ro

W. W. Kolar încearcă să „împace" metrul cu ritmul şi completează informația deja publicată, cu trimiteri la piese albaneze, macedonene, greceşti, sârbeşti, româneşti, bulgăreşti şi cu eşantioane muzicale. Iată sistematizarea:

„1. Regular Meters

2. Irregular Metro-rhythmic Patterns

A. Aksak

B. Other Asymmetric Patterns

3. Free or Unmeasured Structures

4. Combinations of Regular, Irregular and/or Unmeasured Meters" (Kolar, 1974: 5–6).

Prima categorie include „unbelievably complex syncopated patterns of dance steps, stamps and pauses", în care excelează românii, şi formule răspândite din Croația până în insulele greceşti: „three-count pattern taking one measure of 2/4 time [...] ♩ ♩♩ and counted «one, two and» [...] the hold on count one [...] ♩♩ ♩ [...] «one and two», that is, with the hold on count two" (Kolar, 1974: 7). Structura în sine şi numărătoarea ritmică, uzuală în coregrafie, probează asimetria. Încadrarea în măsura 2/4 şi unirea celor două optimi prin stinghie sunt erori grave. „Măsurile" 3/4 şi 3/8 de sine stătătoare, mai rare, sunt implicate deseori în combinații, în timp ce 6/8 apare în cântece dalmate şi dansuri româneşti cu tempo lent (Kolar, 1974: 8). Probabil este vorba de *Horele boiereşti* din sudul şi estul României. Fără îndoială, W. W. Kolar nu l-a înțeles pe C. Brăiloiu. Nu insistăm acum asupra niciunei formule în care sunt implicate raporturile raționale 1**:**2 şi 2**:**1 .

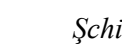
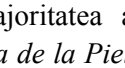
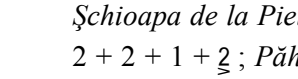
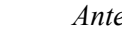
Clasificarea „tiparelor metro-ritmice neregulate" preia şi amestecă teoriile lui C. Brăiloiu despre ritmurile *aksak* şi *giusto silabic*, „demonstrațiile" muzicologilor bulgari şi sistematizarea lui B. Kremenliev cu toate viciile semnalate (v. Kolar, 1974: 8–26). Printre cele 58 de extrase muzicale, sunt şi câteva din România: mai întâi *Paiduşca de la Plopul* 5/16 ♪ 𝅗𝅥. , alături de o variantă bulgărească şi alta intitulată *Kostensko horo*, şi *Cadâneasca* în varianta Făgăraşul Nou 9/16 ♪♪♪𝅗𝅥. 2 + 2 + 2 + 3 (v. Kolar, 1974: 33, 34, 35, 44). O mențiune pentru formula ♪♪𝅗𝅥.♪𝅗𝅥 încadrată în măsura 11/16, cod 2 + 2 + 3 + 2 + 2 , din dansul care circulă şi sub numele *Kopanița* (bg. *kopam* = a săpa). Trimiterea la „kopanari", cum îi numesc slavii pe etnicii rudari vorbitori de română, ca limbă maternă, este directă. Arealul cuprinde sud-vestul Bulgariei, sud-estul Serbiei şi estul Macedoniei (Kolar, 1974: 19–20, 51)[41].

Categoria „Other Asymmetric Patterns" se referă explicit la ritmul giusto silabic. Sunt câteva remarci interesante: „musical structure is often not only far more complex than textual but also shows essential specific Balkan characteristics not necessarily present in a text. One of the distinguishing characteristics is the location of the accent, the stress or rhythmic impulse, within a measure of this class of asymmetric structure. This often offers an additional beat within a measure as compared to its similarly assignated time signature counterpart within an aksak

[41] V. şi https://en.wikipedia.org/wiki/Kopanitsa ; https://www.youtube.com/watch?v=0WNPuDg5Rrc ; https://vimeo.com/3835070 ; https://www.youtube.com/watch?v=jJ5E0B1EZGY .

https://biblioteca-digitala.ro

arrangement" (Kolar, 1974: 22). Din nefericire, am ajuns din nou la metru şi măsură, de fapt la ritmul divizionar şi ritmuri aditive.

Majoritatea aserţiunilor şi mostrelor se referă şi la dansuri româneşti: *Şchioapa de la Pietroşani* 5/8  cod 1 + 1 + 1 + 2 ; *Păpuşica* 7/8  2 + 2 + 1 + 2 ; *Păhărelul* 11/8  2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 . Aşa cum am arătat mai înainte, *Şchioapa* şi *Mărunţica* circulă în sudul României şi în variante cu alte proporţii între unităţile inegale (Lupaşcu, 1992: 237; v. nr. 6; 1994: 176–177). Cele bulgăreşti *Lilovata horo*[42], *Lomskata horo* şi cântecul de dans bosniac *Anterija* sunt notate în 9/8  2 + 2 + 2 + 1 + 2 (Kolar, 1974: 23–24, 81, 84, 87, 85, 86). Ca profil, *Cadâneasca* şi *Şchioapa de la Pietroşani* diferă doar prin proporţiile 1**:**1.5 , respectiv 1**:**2 .

Nume	**Cod**	**Serie**
Cadâneasca; *Şchioapa*; *Mărunţica*	1 + 1 + 1 + 1.5	
Şchioapa de la Pietroşani	1 + 1 + 1 + 2	

Specimenele în care formulele ritmice au o singură unitate S şi una L care este accentuată permit dezvoltarea unui alt experiment menit să releve polimorfismul:

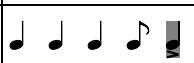
Nume	**Cod**	**Serie**
Păpuşica	2 + 2 + 1 + 2	
Lilovata horo; *Lomskata horo*; *Anterija*	2 + 2 + 2 + 1 + 2	
Păhărelul	2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2	

Pornind de la seria cu patru unităţi, ultima lungă şi accentuată, cod 2 + 2 + 1 + 2 (*Păpuşica*), prin adăugarea unei unităţi iniţiale, lungi şi neaccentuate, trecem la 2 + 2 + 2 + 1 + 2 (*Lilovata horo*, *Lomskata horo* şi *Anterija*). Deplasând apoi structura spre stânga cu o unitate[43] şi alipind încă una lungă la sfârşit, ajungem la 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 (*Păhărelul*). Şi raţionamentul invers este valabil: plecăm de la seria corespondentă codului 2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2 (*Păhărelul*), eliminăm ultima unitate L şi mutăm întrega configuraţie spre dreapta cu o unitate[44], trecem la 2 + 2 + 2 + 1 + 2 (*Lilovata horo*, *Lomskata horo* şi *Anterija*). Dacă suprimăm şi prima unitate (L), ajungem la 2 + 2 + 1 + 2 (*Păpuşica*).

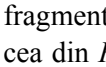
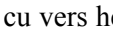
[42] Singurul exemplu care include şi o transcriere coregrafică, sumară.
[43] Prima unitate L neaccentuată se va muta la finalul formulei.
[44] Unitatea L neaccentuată se va muta din final, la începutul formulei.

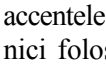
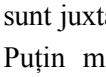
https://biblioteca-digitala.ro

Iată imaginea grafică centrată pe unitatea L accentuată:

Nume	**Cod**	**Serie**
Păpuşica	2 + 2 + 1 + 2	
Lilovata horo, *Lomskata horo, Anterija*	2 + 2 + 2 + 1 + 2	
Păhărelul	2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2	

Toate par a fi doar exerciții de logică, dar ilustrează un posibil mecanism variațional, care ar putea dezvălui rădăcinile comune ale unor formule ritmice asimetrice diferite. La bază sunt aceleași două unități ritmice inegale, monolitice şi independente. În consecință, variantele ritmice ar apărea nu atât prin inventarea de noi elemente, ci mai ales prin mobilitatea şi clonarea sau dispariția unora existente. Această flexibilitate structural-funcțională se traduce atât în jocul raporturilor unităților ritmice inegale, cât şi în augmentarea, diminuarea şi/sau deplasarea profilului. În esență, sunt fațete ale polimorfismului ritmului asimetric. Insiderii nu fac astfel de corelații, care pot exista, totuși, la nivelul subconștientului.

Ultima categorie, „Combinations of Regular, Irregular and/or Unmeasured Meters" ascunde capcane legate de departajarea formulelor. W. W. Kolar scrie doar câteva rânduri cu generalități (1974: 25–26), în schimb, oferă cinci exemple, primele trei sârbeşti. La dansurile *Gine* şi *Korcea*, variante ritmico-melodice, formula, fragmentată arbitrar  , este înscrisă în 4/8 şi 3/8, fizionomia concretă fiind cea din *Păpuşica* (v. Kolar, 1974: 88, 89, 84). La fel, *Jelko, tavničarko*, un cântec cu vers hexasilabic acatalectic, pare să combine  încadrate în 3/8 şi 5/8 (v. Kolar, 1974: 90). În realitate, structura este unitară.

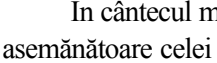
Cel mai interesant se dovedeşte a fi *Şobolanul* [*Şocâtele*], dans oltenesc notat 5/8 7/8  . Ultima formulă are rol cadențial, fapt relevat şi de accentele *tenuto* şi de pauza finală (v. Kolar, 1974: 91). Nu putem accepta nici măsurile, nici folosirea stinghiilor. În opinia noastră, ținând cont şi de mişcarea coregrafică, sunt juxtapuse formulele  , 1 + 1 + 1 + 2 : 2 + 2 + 1 + 1 + 1 . Puțin mai înainte am văzut aceleași două configurații ritmice, însă afirmate independent: prima în *Şchioapa de la Pietroşani*, a doua în *Păpuşica*, *Gine* şi *Korcea*, cu pauza topită în ultima unitate ritmică L.

Şobolanul are o serie cu patru unități, urmată de una cu cinci: în prima, doar ultima unitate ritmică este lungă; în cea de-a doua, doar ultimele trei sunt scurte. În acest balans, echilibrul este asigurat de elementele comune: ultima unitate, L/S[45] şi purtătoare a acentului principal, pregătită şi evidențiată, prin contrast, de S care o

[45] Ne referim la spațiul sonor continuu, pauza fiind element de discontinuitate.

https://biblioteca-digitala.ro

precede. Tot un tandem, cu comportament identic, am consemnat iniţial în seriile ritmice cu patru unităţi, trei inegale.

În cântecul macedonean octosilabic *Sad si odam*, forma de agregare a ritmului este asemănătoare celei din dansul *Şobolanul*. Notat 12/16 (5 + 7/16)  , alătură codurile 1 + 1 + 1 + 2 ⋮ 2 + 2 + 1 + 2 . Aici pauza nu există şi, drept urmare, sunt alăturate două ipostaze antonime ale aceleiaşi formule. Repetiţiile şi rimele interioare împart versul octosilabic acatalectic în emistihuri egale (v. Kolar, 1974: 92).

Am analizat mai înainte cântecul *Zaliubil Stuian*[46], cod 1 + 1 + 1 + 2 + 2 ⋮ 2 + 1 + 2 . Structura ritmică a rândului melodic este asemănătoare cu cea din *Şobolanul* şi identică celei din *Sad si odam*. Datorită versificaţiei şi profilului melodic, în cântecul bulgăresc cele două serii ritmice alăturate sunt inegale, iar în cel macedonean sunt egale. Pe de altă parte, prima serie din *Zaliubil Stuian*, independentă, apare într-o transcriere a lui N. J. Kaufman (v. 1976 nr. 6b). Cealaltă există sub înfăţişarea 1.5 + 1 + 1.5 în antologia lui V. Stoin (v. 1928 nr. 3919, 3920, 4063). Este menţionată şi de B. Kremenliev în grupa cu două unităţi lungi, accentuate (v. 1952: 35–36). Diferă proporţiile dintre unităţile inegale.

Avalanşa de coincidenţe şi asemănări nu poate fi întâmplătoare. Peste toate, polimorfismul ne surprinde cu varietatea, bogăţia şi rafinamentul modalităţilor de diversificare a ritmurilor concretizate prin exploatarea intensivă a unor resurse limitate, chiar sărace.

Ultimele nouă variante amintite au formule ritmice asimetrice bazate pe două unităţi inegale S, L între care se stabilesc raporturile raţionale 1**:**2 şi 2**:**1 . Practic, sunt desfiinţate ipotezele care condiţionează apariţia ritmului asimetric de atingerea unui prag ridicat de viteză (peste M.M. = 400), când iluzoria unitate de timp a măsurii (şaisprezecime sau optime) ar da naştere unor grupuri asimetrice[47]. Totodată este validată opinia noastră exprimată în comentariul la sofismul lui V. Stoin.

În lucrarea lui W. W. Kolar, importante sunt recunoaşterea fără echivoc a disimetriei ritmului giusto silabic, deşi demonstraţia este contradictorie (v. Kolar, 1974: 21–24), şi conturarea unor spaţii de circulaţie mai clare şi mai largi pentru câteva serii asimetrice.

TABELE

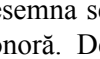
Prezentarea informaţiei preponderent pe orizontală, de la stânga la dreapta, un viciu învăţat şi perpetuat de muzicologi, legat de scris în general şi de notaţia muzicală în particular, îngreunează şi chiar poate face imposibilă sinteza comparativă. Experimentele anterioare[48] demonstrează că perspectiva tridimensională, în primul rând proiecţia verticală, apoi orizontală şi în adâncime, este obligatorie pentru percepţia şi analiza corectă a fenomenelor ritmice din creaţia orală. De aceea, am

[46] V. Kremenliev, 1952 nr. 18.
[47] V. B. Bartók, D. Christov, S. Djudjev, V. Stoin, B. Kremenliev, W. W. Kolar.
[48] V. *Clasificări*.

https://biblioteca-digitala.ro

sintetizat şi am tabelat pe aceleaşi principii ritmurile cercetate, cu informațiile şi trimiterile adiacente. Le-am eliminat pe cele care sunt consemnate într-un singur specimen şi/sau pentru care datele (notații, descrieri, analize etc.) sunt incerte.

Unitatea ritmică lungă din serie (prima dintre ele, când sunt mai multe) constituie axul vertical al sintezei grafice. Orizontal, am pornit de la unitățile ritmice scurte spre cele lungi, de la seriile cu două unități spre structuri mai ample. Numărul destul de mare al variantelor analizate şi poziționarea diferită în spațiu a seriilor scoate în relief şi alte valențe ale polimorfismului, apropiate de analiza combinatorie din matematică[49], dar şi de „quantitative linguistics”[50] şi „computational linguistics”[51]. Evident, sunt necesare explicații la nivelul fiecărui tabel şi apoi corelații între ele. Amănunte vom prezenta într-o altă lucrare.

În ritmica asimetrică din muzicile tradiționale, niciun sistem de notare a măsurii nu ne ajută, ci dimpotrivă. De aceea o excludem din sistematizările noastre, fără să afectăm materia fenomenului real. Concret, inovăm codul matematic, dublura celui muzical, pentru a ne desprinde definitiv de iluzoriile unități de timp, de ipoteticele diviziuni convenționale şi de cel mai mare numitor comun, implicit de obsesia metricii din muzica savantă occidentală. Etalon va fi unitatea scurtă, notată cu cifra 1 indiferent de durata muzicală înscrisă, iar celelalte vor reflecta proporțiile aşa cum le percepem, nu aşa cum am fost învățați să ni le reprezentăm. Spre exemplu, codul 1 + 1.5 va desemna seriile  etc., pentru că toate exprimă aceeaşi realitate sonoră. De grafia ruptă de realitate şi de toate confuziile derivate sunt vinovați cei ce încadrează ritmurile asimetrice în măsuri. Faptul că tempoul este în unele piese mai rapid şi în altele mai lent nu are nicio importanță pentru ritm şi în niciun caz nu scuză încadrarea în măsuri diferite. Dihotomia rațional–irațional, transferată din sfera matematicii şi practicată de majoritatea muzicologilor, fără niciun impact în percepție, analiză şi clasificare, dispare de la sine. În exemplul nostru, ceea ce specialiştii ar scrie 2**:**3 , 4**:**6 sau 1 la $1\frac{1}{2}$, devine 1**:**1.5 . Menționarea proporțiilor în tabele, alături de codurile specifice, este tautologică, deci nu se justifică. În acest fel nu pierdem nimic, nu distorsionăm nimic, ci dimpotrivă, totul se clarifică şi se simplifică. Întreaga informație analizată, condensată şi recodificată, va fi tipologizată pe aceste principii.

Tabelele s-au aşezat unul după altul, aşa cum au cerut structurile. Fiecare şi-a găsit singură locul între cele asemănătoare, multe s-au suprapus, au rămas şi spații neocupate. Principiul funcționează şi în transcrierea sinoptică, tot un fel de tabel care cuprinde aspecte diferite (sonore, ritmice, lingvistice, de formă arhitectonică etc.), dar ale unei singure piese.

Nu am umplut golurile, prin extrapolare sau căutând dinadins ceva care să se potrivească, aşa cum se procedează de obicei.

[49] „*Analiză combinatorie* = capitol din calculul probabilităților care studiază aranjamentele, permutările şi combinările” (Coteanu, Mareş, 1996: 200).

[50] https://en.oxforddictionaries.com/definition/quantitative_linguistics .

[51] https://en.oxforddictionaries.com/definition/computational_linguistics .

https://biblioteca-digitala.ro

I. Serii ritmice asimetrice cu două unități
A. O singură serie ritmică, două unități inegale

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 24–26; Kolar, 1974: 13	Kremenliev, 1952 nr. 20, 22; Kolar, 1974: 33, 35
1 + 1.5		Kaufman, 1976: 159; Lupașcu, 1994: 177	Stoin, 1928 nr. 3873–3897, 4046–4051
		Kremenliev, 1952: 25	Stoin, 1928 nr. 3870–3872; Kolar, 1974: 34
1 + 1.33		Lupașcu, 1994: 177	
1.5 + 1		Kremenliev, 1952: 33	Kremenliev, 1952 nr. 38
1.33 + 1		Kremenliev, 1952: 29	Stoin, 1928 nr. 3904; Kremenliev, 1952 nr. 28

https://biblioteca-digitala.ro

II. Serii ritmice asimetrice cu trei unități
A. O singură serie ritmică, două unități inegale, una lungă

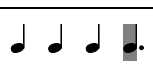
Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 26–29; Bartók, 1956: 105–107	Kremenliev, 1952 nr. 23, 25, 27
1 + 1 + 1.5		Kolar, 1974: 5; Kaufman, 1976: 159	Stoin, 1928 nr. 3900–3903, 3905–3916, 4052–4060, 4062
			Stoin, 1928 nr. 3900–3903, 3905–3916, 4052–4060, 4062
1 + 1 + 2		Kolar, 1974: 7	
1.5 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 34–35	Kremenliev, 1952 nr. 39, 40
1.5 + 1 + 1		Kaufman, 1976: 160	Stoin, 1928 nr. 148
		Kremenliev, 1952: 34–35; Kaufman, 1976: 160	Kremenliev, 1952 nr. 41; Kaufman, 1976 nr. 6a
2 + 1 + 1		Kolar, 1974: 7	

https://biblioteca-digitala.ro

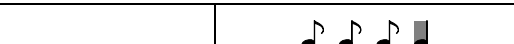
B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1.5 + 1.5		Kaufman, 1976: 159	
1.5 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 35–36	
1.5 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 3919, 3920, 4063

III. Serii ritmice asimetrice cu patru unități
A. O singură serie ritmică, două unități inegale, una lungă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 29; Kolar, 1974: 14–15; Lupașcu, 1992: 237	Kremenliev, 1952 nr. 31; Kolar, 1974: 44; Lupașcu, 1992 nr. 6
1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 31; Kaufman, 1976: 159; Lupașcu, 1994: 176–177	Stoin, 1928 nr. 3758, 3921–3960; 3962–3984, 4064–4071
		Kaufman, 1976: 159	Stoin, 1928 nr. 3961

https://biblioteca-digitala.ro

1 + 1 + 1 + 2		Kremenliev, 1952: 30; Kolar, 1974: 23	Kremenliev, 1952 nr. 30; Kolar, 1974: 81
1 + 1 + 1 + 2		Kremenliev, 1952: 26, 31	
1 + 1 + 2 + 1		Kremenliev, 1952: 26	
1 + 1.5 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 37–38	Kremenliev, 1952 nr. 45, 46
1 + 1.5 + 1 + 1			Stoin, 1928 nr. 3985, 4072
1 + 2 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 26	
2 + 1 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 26	

B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1.5 + 1.5		Kaufman, 1976: 160	
1.5 + 1.5 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 40	Stoin, 1928 nr. 47, 49, 141; Kremenliev, 1952 nr. 49
1.5 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 36	Kremenliev, 1952 nr. 43

https://biblioteca-digitala.ro

C. O singură serie ritmică, două unități inegale, trei lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
2 + 2 + 1 + 2		Kolar, 1974: 23	Kolar, 1974: 84, 88, 89

D. O singură serie ritmică, trei unități inegale, una lungă, una medie

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1.5 + 2			Stoin, 1928 nr. 3987, 3988, 3990, 3991
1 + 1 + 1.5 + 2.5			Stoin, 1928 nr. 824
1 + 1 + 2 + 4		Brăiloiu, 1967b: 228–229; Lupașcu, 2016: 23	
1.5 + 2 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 35	Kremenliev, 1952 nr. 42

E. O singură serie ritmică, trei unități inegale, una lungă, două medii

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1.5 + 2 + 1.5		Kremenliev, 1952: 40–41	Stoin, 1928 nr. 1758; Kremenliev, 1952 nr. 50
1.5 + 2 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 1632

https://biblioteca-digitala.ro

F. O singură serie ritmică, trei unități inegale, două lungi, una medie

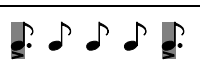
Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1.5 + 2 + 2		Kremenliev, 1952: 39–40	Stoin, 1928 nr. 23; Kremenliev, 1952 nr. 48

IV. Serii ritmice asimetrice cu cinci unități
A. O singură serie ritmică, două unități inegale

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 31, 32; Lupașcu, 1992: 235	Kremenliev, 1952 nr. 33; Lupașcu, 1992 nr. 2
1 + 1 + 1 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 3989, 4074
1 + 1 + 1.5 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 39; Kolar, 1974: 19–20	Kremenliev, 1952 nr. 47; Kolar, 1974: 51
1 + 1 + 1.5 + 1 + 1		Kaufman, 1976: 160	Stoin, 1928 nr. 4073
1.5 + 1 + 1 + 1 + 1		Kremenliev, 1952: 35	

https://biblioteca-digitala.ro

B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 2 + 2			Kaufman, 1976 nr. 6b
1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 40–42	Stoin, 1928 nr. 4075; Kremenliev, 1952 nr. 51
1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 2883
			Stoin, 1928 nr. 2882
2 + 1 + 2 + 1 + 1			Kaufman, 1976 nr. 6c
1.5 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 37	Kremenliev, 1952 nr. 44
1.5 + 1 + 1 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 177, 700, 704, 1345, 1443, 2495, 3515

C. O singură serie ritmică, două unități inegale, patru lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
2 + 2 + 2 + 1 + 2		Kolar, 1974: 24	Kolar, 1974: 85, 86

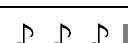
https://biblioteca-digitala.ro

V. Serii ritmice asimetrice cu șase unități

A. O singură serie ritmică, două unități inegale, una lungă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 32	Kremenliev, 1952 nr. 34
1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kaufman, 1976: 160	Stoin, 1928 nr. 3995, 3996, 4076

B. O singură serie ritmică, două unități inegale, două lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 42	Kremenliev, 1952 nr. 53
1 + 1 + 1 + 1.5 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 1919, 1920
1 + 1.5 + 1 + 1 + 1 + 1.5		Kremenliev, 1952: 42	Kremenliev, 1952 nr. 52
1 + 1.5 + 1 + 1 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 273, 875, 1314, 1847, 2005, 2048, 2346, 2400–2402, 2509–2511, 2674, 3998, 4001, 4002
			Stoin, 1928 nr. 3999
1 + 2 + 1 + 1 + 1 + 2			Kolar, 1974: 90

https://biblioteca-digitala.ro

C. O singură serie ritmică, două unități inegale, patru lungi

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
2 + 2 + 1 + 2 + 2 + 2		Kolar, 1974: 24	Kolar, 1974: 87

VI. Serii ritmice asimetrice cu șapte unități
A. O singură serie ritmică, două unități inegale

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1.5 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1.5			Stoin, 1928 nr. 4000

VII. Juxtapuneri de serii ritmice asimetrice
A. Două serii a câte patru unități, cu aceleași două unități inegale, una lungă în prima serie, trei în cealaltă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 2 : 2 + 2 + 1 + 2			Kolar, 1974: 92

B. Două serii, una cu cinci unități cealaltă cu trei, cu aceleași două unități inegale, câte două lungi în fiecare serie

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 2 + 2 : 2 + 1 + 2		Kremenliev, 1952: 23	Kremenliev, 1952 nr. 18

C. Două serii, una cu patru unități cealaltă cu cinci, cu aceleași două unități inegale, una lungă în prima serie, două în cealaltă

Cod	Serie	Referințe	Notații, transcrieri
1 + 1 + 1 + 2 : 2 + 2 + 1 + 1 + 1			Kolar, 1974: 91

https://biblioteca-digitala.ro

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. **Bartók, Béla**
1956 *Aşa-numitul ritm bulgăresc*, în *Însemnări asupra cântecului popular*, ESPLA, Bucureşti: 97–108.

2. **Brăiloiu, Constantin**
1967a *Le giusto sillabique*, în *Opere*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti: 173–234.
1967b *Le rythme aksak*, în *Opere*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor Bucureşti: 235–279.

3. **Comişel, Emilia, Mariana Kahane, Marian Lupaşcu**
1999 *Rădăcini – Roots*, seria „Document. Arhive Folclorice Româneşti – Romanian Folk Archives", CD audio, 54 de piese muzicale şi broşură explicativă cu 40 p. (editor Marian Lupaşcu), IEF.

4. **Coteanu, Ion, Lucreția Mareș (coord.)**
1996 DEX. *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București.

5. **Djudjev, Stoian**
1958 *Ritmul şi măsura în muzica populară bulgară*, în „Revista de folclor", nr. 2: 7–47.

6. **Giuleanu, Victor**
1975 *Principii fundamentale în teoria muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti.

7. **Kahane, Mariana**
2007 *Doina vocală din Oltenia. Tipologie muzicală*, volum și colecție muzicală cu 177 de transcrieri sinoptice; ediție cu două CD-uri audio *Doina A* şi *B*, 61 de piese muzicale și catalog CD-uri (îngrijitor de ediție, restaurator şi editor sunet Marian Lupaşcu), Editura Academiei Române, Bucureşti.

8. **Kaufman, Nikolai Jankov**
1976 *Bulgarian Traditional Folk Music*, în „The Folk Art of Bulgaria", Papers Presented ATA Symposium, publicat de Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, Pittsburgh, Pennsylvania.

9. **Kolar, Walter W.**
1974 *An Introduction to Meter and Rhythm in Balkan Folk Music*, tipărit de Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts, Pittsburgh, Pennsylvania.

10. **Krader, Barbara**
1980 *Vasil Stoin, Bulgarian Folk Song Collector*, în „Yearbook of the International Folk Music Council", vol. XII: 27–42.

11. **Kremenliev, Boris**
1952 *Bulgarian-Macedonian Folk Music*, Berkeley and Los Angeles University of California Press.

12. **Lupaşcu, Marian**
1992 *Aspecte ale muzicii dansurilor populare din zona Corabia – județul Olt*, în „Imagini şi permanențe în etnologia românească", Editura Ştiința, Chişinău: 233–240.

https://biblioteca-digitala.ro

1994 *Marin Chisăr. Dinamica unei personalități folclorice*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «Constantin Brăiloiu»", Editura Academiei Române, Bucureşti: 173–186.
2016 *Ilarion Cocișiu promotor al unei abordări teoretice novatoare în ritmica muzicală*, în „Deschideri etnologice. *In honorem* Sabina Ispas la 75 de ani", Editura Etnologică, București, p. 23–27.

13. **Stoin, Vasil**
1928 *Narodni pesni ot Timok do Vita. Chants populaires bulgares du Timok à la Vita (Bulgarie du N-O)*, Ministerstvoto na Narodnoto Prosveshtenie, Sofia.

14. **WLFPM** (World Library of Folk and Primitive Music)
2001 *Romania*, vol. XVII, „The Historic Series", CD audio, 35 de piese muzicale şi broşură explicativă, compiled and edited by [Tiberiu Alexandru and] Alan Lomax, Rounder Records, Cambridge.

https://biblioteca-digitala.ro

DE LA TABULATURI LA DIAGRAME. O PERSPECTIVĂ DIACRONICĂ ASUPRA NOTAȚIEI FOLCLORULUI MUZICAL ÎN ROMÂNIA

CONSTANTIN SECARĂ

From Tablatures to Diagrams. A Diachronic Perspective on the Notation of Musical Folklore in Romania

Like any manifestation of human spirituality, folklore is characterized by dynamism. My diachronic presentation of the musical notation, from tablatures to diagrams, also reveals the continuity and dynamism of the traditional Romanian culture, subject to the historical, social, political and economic transformations, trends and contexts. The current conditions generated by the globalized society (through modernization, accessibility of information, and resetting to cultural paradigms) impose the reconsideration and reinterpretation of folkloric phenomena, as well as so many other important contemporary challenges that future ethnological studies have to deal with.

Keywords: *ethnomusicology*, *Romanian folk music*, *music notation*, *music transcription*, *traditional music collections*

Cuvinte-cheie: *etnomuzicologie*, *folclor muzical românesc*, *notație muzicală*, *transcriere muzicală*, *colecții de folclor muzical*

INTRODUCERE

Notația muzicală reprezintă, în sens general, un sistem de scriere a muzicii, cuprinzând totalitatea semnelor grafice care permit consemnarea tuturor parametrilor sonori ai unei entități muzicale (înălțime, durată, intensitate şi timbru). Sistemele de notație tind să asigure acoperirea unui număr cât mai mare de parametri cuantificabili muzical, care dau posibilitatea atât interpretului, cât şi analistului să înțeleagă cât mai exact intențiile compozitorului (în cadrul muzicii culte). În contextul muzicilor de tradiție folclorică, semiografia muzicală trebuie să surprindă trăsăturile proprii (intonaționale, ritmice, arhitectonice) şi să permită cristalizarea lor în sisteme; în acest caz, notația reprezintă fundamentarea metodologică privind transcrierea, analiza, clasificarea şi sistematizarea tipologică ale acestor muzici.

Notarea folclorului muzical a fost supusă unei evoluții diacronice şi conceptuale, începând cu *tabulaturile* din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea şi continuând cu celelalte tipuri de notare a colecțiilor, apărute ulterior: *notația*

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 75–98

https://biblioteca-digitala.ro

psaltică, derivată din cântul ortodox de tradiție bizantină, şi *notația pe portativ*, provenită din muzica instrumentală şi vocală de tradiție europeană cultă. Este cunoscut că încă din a doua parte a secolului al XVIII-lea interpretarea muzicală s-a polarizat între cele două categorii profesioniste existente, lăutarii şi cântăreții bisericeşti[1], astfel încât colecțiile epocii (care adunau cântece diverse, de largă circulație) au fost grupate generic sub titulaturi specifice. Chiar şi un secol mai târziu, diferențierea stilistică dintre cele două medii ale muzicii populare (rural şi urban) încă nu era foarte clar delimitată; de aceea, pentru culegerile în notație psaltică, menite a fi interpretate vocal, întâlnim titluri precum: *Cântece de lume* (Pann, 1831), *Câteva irmoase vesele* (Ms. rom. 3244 BAR; Ms. 696 BUCMR), *Adunare de vreo câteva versuri desfătătoare* (Ms. 692 BUCMR, 1838), *Carte de cânturi* (Ms. rom. 3497 BAR, 1852) etc. Pentru celelalte colecții, empirice, cuprinzând piese instrumentale în *notație pe portativ*, dedicate, în general, pianului, titlurile au fost alese în concordanță cu tipul muzicii: *Codex moldavus* (Ms. rom. 2663 BAR, 1824), *Cântece şi dansuri* (*Musique orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques et Turcs traduit, arrangés et dédiés à son Excellence Monsieur de Kisseleff plenipotentiaire des divans de Moldavie et la Valachie, lieutenant Général, Aide-de-camp. Général de S. M. l'Empereur de toutes les Russies, Chevalier Grand croix de plusieurs ordres etc., par François Rouschitzki, publié dans la lithopgraphie de l'Abeille à Jassy à 1834*), *Cântece valahe pentru pian* (Ms. rom. 2575 BAR), *Arii naționale* (*Douze aires nationaux roumains – Ballades, Chants des bergers, Airs de danse etc. – recueillis et transcrits pour le piano par Charles Miculi*, Caietele I–IV, Léopol, Ed. Charles Wild, f.a.) ş.a. Se constată, în epoca la care facem referire, două direcții în notarea melodiilor folclorice: prima oglindeşte stilul muzicii româneşti în tradiția muzicii bizantine şi circumscris notației psaltice (prin neume ale muzicii bizantine), iar a doua reprezintă stilul muzicii europene, ca o concretizare a transcrierilor în notație guidonică (prin note muzicale pe portativ), făcute de compozitorii de formație clasică[2]. Adresabilitatea acestor colecții muzicale era, din acest punct de vedere, strictă, iar din „publicul-țintă" vizat făceau parte atât cântăreții şi dascălii bisericeşti (utilizatori ai notației psaltice), cât şi artiştii instrumentişti profesionişti şi amatori, cunoscători ai notației pe portativ.

Notația ştiințifică, care stă la baza transcrierilor detaliate ale melodiilor şi studierii variantelor acestora, este legată de apariția fonografului (inventat în 1878 de T.A. Edison), utilizat ca mijloc de înregistrare şi redare mecanică a muzicii. Utilizarea acestui aparat a permis studierea parametrilor sonori care fuseseră inaccesibili cercetătorilor până în acel moment (înălțimea, tempoul, intensitatea, timbrul vocal sau emisia vocală specifică unei zone sau unui informator),

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. 3, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 6.

[2] *Ibidem*, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro

permițând, în acelaşi timp, dezvoltarea unor metodologii de culegere şi transcriere, care au fost progresiv perfecționate ulterior.

Vom menționa, succint, în cele ce urmează, câteva dintre reperele temporale, sistemice şi metodologice privind tipurile de notație muzicală şi evoluția lor în cadrul culegerilor de folclor muzical în România.

NOTAȚIA FONETICĂ (TABULATURILE)

Acest tip de notație, prin tabulaturi (fr. şi engl. *tablature*; germ. *Intabulierung*, *Intavolieren*; it. *intavolatura*), s-a impus în muzica europeană cultă începând cu secolul al XVI-lea, fiind dedicat, în special, instrumentelor cu claviatură (orgă, clavecin, clavicord) sau cu coarde ciupite (teorbă, lăută). Cele mai importante tabulaturi (pentru orgă şi pentru lăută) au folosit combinații de litere şi cifre însoțite, uneori, şi de câteva semne ale notației muzicale guidonice (pe portativ).

După anul 1500, în cadrul unor manuscrise de acest tip, au început să fie notate şi diferite dansuri cu origine folclorică, purtând indicația locului sau țării de proveniență, chiar dacă apartenența națională era încă relativă în epocă, fiind dominată de interferențele culturale care fac astăzi dificilă o delimitare clară[3]. De asemenea, multe dintre aceste culegeri au fost dominate de subiectivismul muzicienilor vremii, care au recurs frecvent la uniformizarea şi simplificarea profilurilor şi formulelor melodice specifice, ducând, inevitabil, la estomparea particularităților originare. Într-un astfel de context, multe piese care se regăsesc în aceste colecții muzicale sunt apte să genereze numeroase asociații şi comparații care privesc atât existența unor stileme intonaționale şi a particularităților stilistice comune spațiului cultural european din sec. al XVI-lea, cât şi tangențe şi împrumuturi interculturale. Multe dintre caracteristicile enunțate sunt găsite în tabulaturi scrise în Polonia, Germania şi Franța, cu unele exemple notabile: *Tabulatura* lui Jean de Lublin (1537–1548), *Tabulatura* lui Wolfgang Heckel (*Lautenbücher* – 1556; 1562), *Tabulatura* lui Jacob Paix (1583), *Tratatul de dans* al lui Thoinot Arbeu [Jehan Tabourot] (*Orchesographie* – 1588–89), *Tabulatura* din Dresda (*Tabulatur Buch* – 1592) şi *Tabulatura* lui Augustus Normiger de la Dresda (1598). Titlurile pe care le-am citat cuprind şi câteva melodii care înglobează tangențe structural-melodice cu melodica dansurilor româneşti, întâlnite frecvent în melodiile de joc transilvănene şi moldoveneşti[4], cu asemănări melodico-ritmice cu două dintre cele mai frecvente arhetipuri muzicale ale epocii („Banu Mărăcine” şi „Țarina”), dar şi cu alte melodii de largă circulație în epocă, considerate, la origine, drept dansuri păstoreşti şi haiduceşti („Bătuta”, „Căluşarii”, „Voinicească”, „Banu Mărăcine”),

[3] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. 1, Bucureşti, Editura Muzicală, 1973, p. 212.

[4] Romeo Ghircoiașiu, *Melodia dansului Banu Mărăcine şi dansurile haiduceşti în feudalism*, în: „Studii de muzicologie”, nr. 4, 1957, p. 40.

https://biblioteca-digitala.ro

care concentrează, prin trăsăturile melodice, motivice şi prin structurile modale fundamentale, o unitate şi o apartenenţă stilistică de necontestat.

Tabulaturile din secolul al XVII-lea păstrează, în linii mari, aceleaşi caracteristici structurale şi de atitudine întâlnite şi în perioada anterioară, dublate însă printr-o mai precisă indicare a apartenenţei. Din această perioadă sunt cunoscute patru lucrări în care figurează dansuri româneşti: *Dansul* notat de Pál [Paul] Eszterhazy (1647), *Codicele Căianu* (1652–1671), *Codex Vietoris* (c. 1680) şi „baletul" lui Daniel Speer, *Musicalisch Turckischer Eulenspiegel* (1688). Se poate concluziona că dansurile din tabulaturile secolului al XVII-lea poartă pecetea gustului şi culturii celor care le-au transcris, prin tipul de notaţie selectiv şi eliminarea particularităţilor stilistice proprii ale folclorului românesc (ornamente, intervale mărite şi micşorate, moduri cromatice). Din această perspectivă se afirmă că respectivii muzicieni au modificat tipul melodic auzit sau l-au cunoscut deja modificat, însă estomparea atributelor specifice nu a mutilat profilurile melodice ale melodiilor, care mai conţin elemente parţiale, dar definitorii în susţinerea apartenenţei[5].

Cel mai reprezentativ codice al acestei epoci, apreciat ca şi cel mai preţios dintre puţinele documente ale istoriei muzicii transilvane, este, fără îndoială, cel al lui Ioan Căianu. Redactat între anii 1634 şi 1671, mai întâi de Mátyás Seregély (1634–1642) şi ulterior de Ioan Căianu (1652–1671), codicele conţine un număr de 346 piese muzicale (213 notate de Căianu, 130 de Seregély, 3 piese şi 2 subiecte de teorie muzicală anonime). Notaţia în tabulatură folosită în *Codice* prezintă o scriere corespunzătoare cu treapta evolutivă a manuscriselor vremii, situate, prin coexistenţa cu elementele de notaţie guidonică, după momentul de vârf al tabulaturii germane. Existenţa portativelor cu cinci linii, a cheilor de *sol*, de *do* pe linia întâi şi pe linia a patra, precum şi a cheii de *fa* îi conferă acestui codice calitatea de punct dinamic al fenomenului notaţiei muzicale dar şi punte de legătură între cele două extremităţi temporale care delimitează, în istoria muzicii, tabulaturile pentru orgă: anul 1448, reprezentat prin manuscrisul pe pergament care cuprinde o culegere de preludii (reprezentând cea mai veche tabulatură cunoscută) şi manuscrisul lui Johann Sebastian Bach, *Orgelbüchlein* (1716), în care se găseşte ultima tabulatură consemnată din muzica savantă occidentală.

Literatura de specialitate care s-a concentrat în timp asupra *Codicelui Căianu* se articulează relativ inegal. Primele informaţii, studii şi transcrieri legate de manuscris şi conţinutul lui, provenind de la cercetători amatori, au fost în mică măsură sau chiar deloc consultate de specialiştii români sau unguri de la începutul secolului al XX-lea. Prima contribuţie notabilă îi aparţine profesorului Seprődi János din Cluj[6], citată

[5] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, *ed. cit.*, vol. 1, 1973, p. 287.

[6] Seprődi János, *A magyar népdal zenei fejlődése* [„Dezvoltarea muzicală a cântecului ungar"], 1908, în *Seprődi János válagatott zenei irásai és népzenei gyűjtése* [„Operele alese şi colecţiile muzicale ale lui János Seprődi"], Bucureşti, 1974, p. 82–142. Idem, 1909 a, *A Kájoni-códex dallamai* [„Melodii din Codexul Caioni"], Académiai Értesìtô, Budapest, 1909, p. 61–70. Idem, *A Kájoni-códex irodalom- s zenetörténeti adalékai* [„Adăugiri literare şi muzicale la Codexul Caioni"], Irodalomtörténeti Közlemények, 1909, p. 129–146, 282–301, 385–424, în *Seprődi János válagatott*

https://biblioteca-digitala.ro

ulterior drept o lucrare fundamentală privind viaţa şi opera lui Căianu. După Seprődi, Szabolcsi Bence a scris prima prezentare ştiinţifică axată pe conţinutul codicelui[7], definindu-l şi integrându-l în contextul dezvoltării muzicii instrumentale din secolul al XVII-lea. Literatura românească din perioada interbelică este reprezentată prin două scrieri muzicologice mai ample, datorate lui George Simonis[8] şi lui Marţian Negrea[9]; ambele contribuţii au încercat să completeze scrierea lui Seprődi, vădind o cercetare mai avansată a manuscrisului. După al Doilea Război Mondial, muzicologia românească a tratat problema *Codicelui Căianu* în moduri diferenţiate, începând cu articolul lui Sigismund Toduţă[10] şi continuând cu lucrările lui Romeo Ghircoiaşiu[11], Doru Popovici[12], Petre Brâncuşi[13], Octavian Lazăr Cosma[14], Viorel Cosma[15], Gheorghe Ciobanu[16] şi Vasile Tomescu[17]. Toţi aceşti autori au considerat *Codicele Căianu* drept unul dintre primele izvoare scrise ale muzicii româneşti, subliniind specificul naţional al melodiilor respective şi rezumându-şi concluziile în trei puncte: (1) au fost identificate zece melodii populare româneşti, împreună cu alte piese din repertoriul european al timpului, care dovedesc o convieţuire a diferitelor culturi naţionale; (2) Căianu este purtător al culturii baroce în dezvoltare şi, în acelaşi timp, o punte între Apusul şi Răsăritul european; (3) Căianu este un muzician foarte bine informat în epocă şi, de aceea, muzica occidentală notată în *Codice* se află la nivel de egalitate faţă de cultura muzicii româneşti, care apare ca un fenomen bine închegat. Cele zece melodii

zenei irásai és népzenei gyűjtése [*Operele alese şi colecţiile muzicale ale lui János Seprődi*], Bucureşti, 1974, p. 187–252.

[7] Szabolcsi Bence, *A XVII. Század magyar főúri zenéje* [„Muzica aristocraţiei în secolul al XVII-lea”], 1928, în: *A magyar zene évszázadai* [„Secolele muzicii ungare”], Budapest, 1959, vol. I, p. 209–280.

[8] George Simonis, *Din începuturile muzicii româneşti. Ioan Căianu (1629–1687)*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1936.

[9] Marţian Negrea, *Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea. Ioan Caioni (1629–1687)*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1940.

[10] Sigismund Toduţă, *Îndemnul lui Joan Caioni*, în „Tribuna”, Cluj, 6/1958, p. 10.

[11] Romeo Ghircoiaşiu, *Codex Caioni şi unele probleme de istoria muzicii româneşti*, în: „Steaua”, Cluj, 8/1958, p. 92–95. Idem, *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1963. Idem, *Les mélodies roumaines de XVIe–XVIIe siècles*, în „Musica Antiqua Europae Orientalis”, vol. I, Warszawa, 1966, p. 431–439.

[12] Doru Popovici, *Muzica corală românească*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1966. Idem, *Începuturile muzicii culte româneşti*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967.

[13] Petre Brâncuşi, *Istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969. Idem, *Muzica românească şi marile ei primeniri*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.

[14] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, *ed. cit.*, 1973.

[15] Viorel Cosma, *300 ani de la apariţia antologiei de cântece a lui Ioan Căianu*, în: „Revista Muzica”, 1/1977, p. 23. Idem, *Ioan Căianu: un mare umanist român din secolul al XVII-lea*, în: „Tribuna României”, XVI, 7/1977, p. 4.

[16] Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. 2, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.

[17] Vasile Tomescu, *Ioan Căianu*, în „ Revista Muzica”, 7/1987, p. 39–41.

https://biblioteca-digitala.ro

româneşti au fost analizate comparativ cu exemple din muzica folclorului românesc şi muzica occidentală cultă, iar Căianu a fost încadrat ca „primul compozitor care s-a îndreptat spre melodia populară, sesizându-i virtuţile artistice şi potenţialul demn de a fi ridicat pe coordonatele artei profesioniste”[18]. Cel mai recent demers a fost realizat între anii 1986 şi 1989, prin studiul întreprins de Saviana Diamandi şi Ágnes Papp[19]. În acest context s-a făcut primul pas în reconsiderarea tuturor afirmaţiilor privitoare la manuscrise, redactanţi, notaţie şi conţinut, legate de problematica *Codexului Căianu* şi s-a încercat formarea unor noi imagini obiective, bazate pe sursele manuscrise. A rezultat, astfel, o antologie (concepută într-un volum de facsimile şi două de transcrieri, tipărită ca urmare a colaborării dintre Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România şi Institutul de Muzicologie al Academiei de Ştiinţe din Ungaria) în care sunt reproduse, transcrise şi analizate toate piesele *Codicelui*, împreună cu un studiu introductiv, un indice, note stilistice ale repertoriului şi catalogarea genurilor muzicale, completate cu o bibliografie considerată exhaustivă.

Din numărul total de 346 unităţi muzicale din acest manuscris (213 notate chiar de Căianu), 21 piese reprezintă culegeri de folclor în notaţie de tabulatură; singura consemnată în notaţie guidonică este nr. 233, „Lepus intra sata quiescit” („Iepurele printre semănături”). Celelalte se circumscriu genurilor religioase sau laice ale epocii: motete şi piese religioase diverse, forme ale barocului muzical instrumental, dansuri instrumentale şi piese vocale laice.

Piesele folclorice vocal-instrumentale notate de Ioan Căianu au fost transcrise de J. Seprődi[20] şi au fost reluate ulterior de M. Negrea[21]. În timp ce analiza muzicală a lui J. Seprődi s-a limitat la probleme de transcriere, de grupare a textului sub note, de comparare a scrierii de tabulatură cu notaţia modernă, punctul de vedere analitic propus de M. Negrea, treizeci de ani mai târziu, este cu mult mai evoluat, având în vedere evidenţierea scopului principal: reconsiderarea originii culegerilor de folclor, prin referire strictă la două dintre piesele vocal-instrumentale: nr. 78, „Messias [iam] venit” şi nr. 264, „Lupul vaidane eneke” („Cântarea voievodesei Lupu”). Autorul citat consideră prima piesă drept un bun românesc cu justificări muzicale, prin aducerea de variante, iar pe a doua o analizează din punct de vedere al modului, metrului, cadenţei, dar şi din perspectiva istorică determinată de trimiterile semantice ale titlului. „Amprenta specific românească” a fost sesizată

[18] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, *ed. cit.*, 1973, p. 305.

[19] Saviana Diamandi; Ágnes Papp, *Codex Caioni saeculi XVII (facsimile)*, colecţia „Musicalia Danubiana” vol. XIV a, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România şi MTA Zentudományi Intézet, Bucureşti, 1993. Idem, *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, colecţia „Musicalia Danubiana” vol. XIV b I, II, UCMR şi MTA Zentudományi Intézet, Budapest, 1994.

[20] Seprődi János, *A Kájoni-códex...*, *op. cit.*, 1909, în *Seprődi János...*, *op. cit.*, 1974, p. 210–215; 226.

[21] Marţian Negrea, *Un compozitor român ardelean...*, *ed. cit.*, 1940, p 41–46.

https://biblioteca-digitala.ro

ulterior şi de studiile lui Romeo Ghircoiaşiu[22], Emilia Comişel[23] şi Octavian Lazăr Cosma[24].

În acelaşi context, piesele folclorice instrumentale (dansurile) au fost interpretate, în timp, cu apartenenţe naţionale disputate. J. Seprődi a considerat că originea acestor piese este maghiară şi doar două dintre acestea (nr. 252, „Ola[h] Tancz" şi nr. 254, „Mas ola[h] kettős", care au în titlu specificarea „valah"/„românesc") ar fi româneşti. „Cântarea voievodesei Lupu" (nr. 264, „Lupul vaidane eneke") a fost socotită de Seprődi drept „cea mai interesantă şi pură melodie maghiară", iar „Dansul lui Lazăr Apor" (nr. 266, „Apor Lazar Tancza"), una dintre cele mai interesante piese muzicale de dans secuiesc[25]. Însă, tocmai în cazul acestui dans, Marţian Negrea demonstrează originea lui românească, suprapunând versiunea lui Căianu peste aceea care aparţine folclorului românesc. Analiza relevă similitudinile clare, evidenţiate mai ales prin pilonii melodici comuni ai piesei analizate cu „Banu Mărăcine"[26]. A fost deschisă, astfel, oportunitatea specificării în problema originii dansurilor şi constituirea lor în trei grupe: a) româneşti (nr. 252, 254–257, 266, 268); b) maghiare şi/sau slovace (nr. 251, 253, 262); c) asemănătoare cu gagliarda italiană din secolul al XVI-lea (nr. 258, 259, 267).

Tipul notaţiei muzicale a materialului muzical din *Codicele Căianu* utilizează sistemul Ammerbach, al „noii tabulaturi germane pentru orgă", oglindind imaginea unei partituri clare, potrivite cântatului la instrumente cu claviatură, în care vocile se diferenţiază net[27]. Numărul vocilor augmentează sau diminuează, oscilând între o singură voce şi opt voci, prin însumarea a două coruri de patru voci (piesele 269 şi 272). Astfel, *registrul acustic* este repartizat octavei 2 (pentru piesele instrumentale) şi octavei 1 (pentru piesele vocal-instrumentale). Redarea *înălţimii* sunetelor, bazată pe desenul literelor, exprimă salturile intervalice ascendente şi descendente care determină direcţia şi expresivitatea melodică. *Valorile* (duratele) sunetelor, exprimate fonetic în tabulatură, determină *ritmurile* specifice: dansurile de curte sau populare şi piesele instrumentale introductive prezintă valori scurte şi medii, simple sau punctate (care sunt urmarea firească a instaurării stilului instrumental în epocă), iar piesele religioase sunt notate prin valori medii şi lungi. Grupele de valori scurte repetate sunt marcate de virgule, cu scopul de a delimita aceste grupe. *Pauzele* beneficiază şi ele de o notaţie specifică, ce determină ritmul şi expresivitatea muzicală; ele sunt întâlnite cu precădere în cazul pieselor la multe voci. Un element al notaţiei guidonice, *armura*, este absent din acest tip de

[22] Romeo Ghircoiaşiu, *Contribuţii...*, *op. cit.*, 1963, p. 437.

[23] Emilia Comişel, *Folclorul în România secolelor XVII şi XVIII*, în: „Studii de Muzicologie", vol. IX, 1973, p. 326; 338.

[24] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, *ed. cit.*, 1973, p. 299.

[25] Saviana Diamandi, Ágnes Papp, *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, *ed. cit.*, II, 1994, p. 833.

[26] Marţian Negrea, *Un compozitor român ardelean...*, *ed. cit.*, 1940. p 56.

[27] Saviana Diamandi; Ágnes Papp, *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, *ed. cit.*, II, 1994, p. 670.

https://biblioteca-digitala.ro

tabulatură; notele alterate sunt redate de fiecare dată prin desenul grafic al sunetului corespunzător, literele notației de tabulatură exprimând, astfel, clar şi consecvent notele alterate, care la rândul lor hotărăsc şi tonalitatea întregii părți. Un alt element de notație guidonică, *bara de măsură*, nu există în sensul strict al termenului, însă aspectul exterior al partiturii este dominat de unitățile de câte o măsură a sunetelor, delimitabile datorită grupării adecvate a notelor, limita fiecărei grupări putând fi considerată analogă unei bare de măsură. De asemenea, din manuscris lipsesc şi notațiile *metrului* de la începutul părților sau, în cazul aparițiilor sporadice, acestea apar inconsecvent, deoarece s-a presupus că prezența acestor indicații se datorează completărilor editoriale. Semnul *alla breve* este prezent atât în cazul uzual al unei măsuri binare de 2/2, cât şi, mai rar, pentru a indica o măsură ternară de 3/2. *Semnele de repetiție* aflate în interiorul pieselor au un dublu sens, stând sub comandamentele practicii curente şi manierei de interpretare specifice epocii, fiind folosite preponderent în muzica instrumentală, la dansuri. *Fermata (coroana)* indică finalurile părților sau al unor secțiuni mai importante, dar nu reprezintă, în aceste cazuri prelungirea/valoarea notei, aşa cum se va utiliza în secolele următoare. Semnul la care ne referim este prezent şi în legătură cu notele finale însă, în aceste situații, el produce augmentarea de la finalul discursului muzical. *Legato-ul de expresie* şi *legato-ul de prelungire* sunt alte două elemente grafice definitorii atât pentru notația prin tabulatură, cât şi pentru cea guidonică. *Însemnările adiționale* sunt prezente în măsura în care autorul a considerat necesară introducerea lor în text, în vederea unei mai bune interpretări a lui. Ele sunt legate atât de cursivitatea citirii partiturii, cât şi de cântarea într-o anumită tonalitate sau pentru a indica unii termeni de agogică (ex. *Presto*, *Adagio* etc.).

Din cele prezentate se remarcă bogăția semantică a *Codicelui Căianu*, reflectând atât caracterul culturii muzicale cristalizate în secolul al XVII-lea în Transilvania, cât şi preocupările muzicale, stilistice şi estetice ale autorului, concordante cu dezvoltarea vieții muzicale şi cu tendințele europene ale epocii. Dintre sutele de piese muzicale consemnate în acest codice, multe conțin şi inevitabile erori de redactare, îndemnând mai multe generații de cercetători şi editori să realizeze noi şi permanente reevaluări, care să ilustreze cât mai pertinent amplitudinea vieții muzicale a epocii respective şi să îmbogățească datele istoriei muzicii şi ale practicii interpretative.

NOTAȚIA PSALTICĂ NEOBIZANTINĂ (NEUMATICĂ)

Tipul de notație muzicală prin neume, ale celor dintâi colecții muzicale destinate interpretării vocale a cântecelor populare (în sensul de „largă circulație"), este concordant cu atmosfera politico-socială instituită de domniile fanariote care au stăpânit Țările Române, începând cu secolul al XVIII-lea şi până în primele decenii ale celui următor. Acestea au influențat cultura urbană prin elemente stilistice şi opțiuni estetice diverse, dintre care se detaşează creațiile lirice, poetice

https://biblioteca-digitala.ro

şi muzicale, cu un pronunţat caracter erotic. Melodiile cântecelor de dragoste provenite din Fanarul constantinopolitan sunt prezente în numeroase manuscrise din România şi constituie o importantă bază documentară pentru relevarea surselor şi influenţelor muzicale diverse (turceşti, greceşti, bizantine şi occidentale) din perioada amintită, cunoscută şi prin atmosfera multietnică şi multiculturală proprie Imperiului Otoman.

Primele culegeri muzicale cunoscute, care folosesc notaţia psaltică ca tip semiografic eminamente vocal, sunt datate în secolul al XVIII-lea, reprezentând consemnări ale acestor creaţii lirice, mult mai cunoscute sub titulatura de *cântece de lume*[28]. În faza incipientă a cristalizării genului, în Ţara Românească şi Moldova, numărul textelor care însoţeau aceste piese a fost amplificat printr-o serie de poezii de origine sau de influenţă grecească sau turcească, cu versuri scrise de poeţi români, nelipsind nici creaţiile bilingve. Ulterior se dezvoltă şi *cântecul de lume românesc*, iniţial tributar influenţelor fanariote şi apoi cristalizat ca gen autonom.

Unul dintre cele mai vechi cântece consemnate în *notaţie neobizantină* (numită şi *koukouzeliană*, aflată încă în uz la finele secolului al XVIII-lea, cu elementele caracteristice anterioare *notaţiei hrisantice* sau a „*noii metode*”, introduse în muzica bizantină în anul 1814), cântecul «Τύχη μου αθλία…» („Soartă a mea nenorocită...”) se află în ms. gr. 784 BAR, f. 78^{v}–79^{v}, fiind atribuit lui Dimitrie Cantemir[29]. Altă piesă, la fel de veche, consemnată în ms. gr. 925 BAR, f. 37^{v}–39^{v}, este anonimă şi încadrată în categoria cântecelor bilingve, turco-române; cercetătorul citat o intitulează generic «βλαχη κηζη» (în lb. turcă: „vlah kizi”, „fata valahă”)[30], titlu care poate fi dedus din contextul poetic, în situaţia în care şi în manuscris este notat un titlu atribuit de copist: «βλάχικων» („cântec vlah”). Spre deosebire de alte cântece similare, textul poetic al acestei creaţii lirice este scris în limba turcă, refrenul este românesc, iar alfabetul este grecesc, cele trei elemente conducând spre ipoteza copierii acestui manuscris în spaţiul Ţărilor Române.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, în contextul delimitării mai puţin riguroase a categoriilor folclorice, *cântecele populare* au fost consemnate în colecţii comune, alături de *cântece de lume* şi *cântece de stea*. Prezenţa lor poate fi urmărită începând cu manuscrisele datate în primele decenii din acel secol, continuând cu tipărituri din a doua jumătate a lui, până în primele decenii ale veacului al XX-lea. Ultimele două culegeri tipărite în care se utilizează *notaţia psaltică* (în transcriere paralelă cu cea *guidonică*) cuprind *colinde* şi *cântece de stea*;

[28] Gheorghe Ciobanu, *Cântece de lume; secolele XVIII–XIX*, colecţia „Izvoare ale muzicii româneşti”, vol. IX, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985, p. 13.

[29] Gheorghe Ciobanu, *Muzica instrumentală, vocală şi psaltică din secolele XVI–XIX*, colecţia „Izvoare ale muzicii româneşti”, vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978, p. 119.

[30] *Ibidem*, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro

prima este bine-cunoscuta colecţie întocmită de George Breazul[31], iar a doua, mai puţin notorie, îi este datorată lui Constantin A. Ionescu[32]. Cunoaşterea celor doi factori caracteristici tuturor acestor colecţii (adresabilitatea directă şi caracterul funcţional) poate contribui la explicarea longevităţii notaţiei psaltice, într-o perioadă istorică în care modernizările şi achiziţiile noilor limbaje muzicale au constituit preocupări constante. Cele două aspecte pot fi urmărite în paralel, conducând la relevarea caracteristicilor teoretice şi practice ale notaţiei psaltice, aşa cum este ea oglindită în sursele manuscrise şi tipărite existente. Un argument care pledează în favoarea utilizării notaţiei psaltice în culegerile de folclor muzical este oferit de George Breazul în studiul intitulat *Colindele... Întâmpinare critică*[33]. Autorul susţine notaţia psaltică utilizată în volumul de colinde, pe care-l editase, mai ales din punct de vedere funcţional, prin „atracţia deosebită şi preferinţa de care notaţia psaltică se bucură în faţa cântăreţilor bisericeşti şi clericilor deopotrivă", subliniind că „pentru cântăreţul de biserică – în cea mai mare parte şi pentru preot – notaţia psaltică este aproape exclusiv unicul mijloc de citire a muzicii"[34]. Ţinând cont de anul când a fost făcută această afirmaţie, cu atât mai mult se poate imagina impactul aproape exclusiv pe care notaţia psaltică îl avea cu un secol mai înainte, explicabil tocmai prin prisma factorului de adresabilitate a cântecelor tipărite. Nu putem încheia aceste consideraţii preliminare fără să facem referire la opinia celui care a consacrat notaţia psaltică a melodiilor populare în primele tipărituri de acest gen, Anton Pann, care menţiona că a scris melodiile cuprinse în *Spitalul Amorului* „pe note bisericeşti, ca să rămâie neuitate modurile lor după veacuri"[35].

Câteva colecţii reprezentative sunt concretizate prin mai multe manuscrise: ms. gr. 784 BAR (fine sec. al XVIII-lea), ms. gr. 925 BAR (prima jumătate a sec. al XIX-lea), ms. rom. 3244 BAR (prima jumătate a sec. al XIX-lea), ms. 692 BUCMR (autor Inochentie Kitzulescu, anul 1838, cu titlul: *Adunare de vreo câteva versuri desfătătoare*), ms. 696, BUCMR (anul 1844), ms. 4650 BUCMR (autor Ştefan Basilescu, anul 1912, cu titlul: *Biblioteca melodiilor populare române pe note bisericeşti. 12 cântece populare*) şi ms. 4647 BUCMR (autor Ştefan Basilescu, anul 1913, cu titlul: *174 Cântece populare*) etc.

---

[31] *Colinde*, culegere întocmită de G. Breazul cu desene de Demian, Fundaţia Culturală regală „Principele Carol", colecţia „Cartea satului", nr. 21, Craiova, Editura Scrisul Românesc, f.a. [1938]; reed. 1993, cu o *Postfaţă* de Titus Moisescu, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.

[32] Const. A. Ionescu, *Colinde cu text şi melodie culese de*…, în colecţia „Satul românesc", Sibiu, 1944.

[33] George Breazul,, *Colindele... Întâmpinare critică*, Craiova,1940.

[34] *Ibidem*, p. 41–42.

[35] Anton Pann, *Spitalul amorului sau cântătorul dorului adică cântece vechi populare dupre or ce întâmplare pe care junii la cântă şi babele le descântă. Însă pe lângă cele sătene s-a pus şi din orăşene de [...]*, Bucureşti, în tipografia sa, ed. I, br. I–II (1850); ed. II, br. I–VI (1852).

https://biblioteca-digitala.ro

În aceeaşi paradigmă se înscriu şi colecţiile de cântece ale lui Anton Pann, personalitate complexă, care s-a exprimat în egală măsură în domeniul literar, în publicistică şi în muzică. Scriitor şi folclorist, tipograf şi editor, interpret, traducător, compozitor şi teoretician al muzicii psaltice de tradiţie bizantină, el se încadrează printre personalităţile culturale cele mai pregnante din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Anton Pann este considerat primul muzician care a efectuat culegeri de muzică populară, chiar dacă, aşa cum am precizat anterior, noţiunea de „cântec popular" era ambiguă în epocă, după cum o dovedeşte alăturarea cântecelor populare cu cele de provenienţă cultă, de circulaţie orăşenească. În consecinţă, rezultatul culegerilor sale îmbracă un aspect general eterogen, de o mare varietate, care ar putea induce, la o primă lectură, impresia impurităţii folclorului din prima parte a secolului al XIX-lea. Pe un alt palier semantic se situează influenţele muzicii psaltice, evidente în culegerile de folclor muzical semnate de Anton Pann şi decelabile la niveluri diferite, de la repertoriu la semiografie. Cea mai reprezentativă colecţie datorată lui Pann o constituie, desigur, *Spitalul amorului sau cântătorul dorului* (1850; 1852), cuprinzând un total de 295 cântece, dintre care 167 în notaţie muzicală psaltică. Cercetătorii muzicii lui Anton Pann au stabilit afilierea cântecelor cuprinse în această colecţie în 4 categorii stilistice: *cântece populare*, *cântece traduse din muzica greco-orientală*, *cântece aflate sub influenţa muzicii europene* şi *cântece de stea*[36].

Aceste cântece implică aceeaşi problematică specifică tuturor colecţiilor de acest tip; filtrate prin aportul personal al autorului, cântecele respective au fost, după expresiile lui Pann, „corectate", „drese", „reparate" sau „prelucrate". Desigur, în cadrul combinaţiei dintre culegere şi creaţie se poate sesiza intervenţia personală asupra conturului melodic şi ritmic, asupra scărilor muzicale şi asupra ornamenticii, fapt care conferă tuturor pieselor o anumită omogenitate. Analiştii au sesizat particularităţi stilistice specifice, dintre care se remarcă: structura variată, bogat melismatică şi ornamentată a ideilor melodice, mobilitatea ritmică, folosirea frecventă a diviziunilor neregulate, varietatea scărilor modale, formele libere, bazate pe micro-structurile formulelor melodico-ritmice, de cele mai multe ori variate.

O altă colecţie importantă alcătuită de Anton Pann este *O şezătoare la ţară*, lucrare considerată reprezentativă pentru o nouă reorientare şi lărgire a orizontului său folcloric[37], dar în care complexitatea genurilor şi categoriilor folclorului muzical românesc rămâne mai puţin concludentă. O cercetare mai atentă a sumarului demonstrează că, spre exemplu, baladele şi doinele din această carte au fost consemnate doar în măsura în care autorul le-a circumscris circulaţiei urbane. De asemenea, cântecele de leagăn, cântecele ceremoniale, cântecele repertoriului

[36] Idem, *Cântece de lume. Transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu*, Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 33.

[37] Anton Pann, *O şezătoare la ţară sau povestea lui Moş Albu*, partea I, Bucureşti, 1851, în tipografia lui [...], partea a II-a, 1852.

https://biblioteca-digitala.ro

păstoresc şi alte piese reprezentative ale folclorului muzical sunt cu totul absente din colecţia lui Pann, demonstrând aspectul subiectiv al selecţiei. Din această persepectivă se poate conchide că volumul este valoros mai ales sub aspect documentar, însă reflectă mai mult standardele stilistice ale epocii şi în mai mică măsură realitatea folclorului din secolul al XIX-lea.

Lui George Ucenescu, discipol al lui Anton Pann, i se datorează un volum intitulat *Carte de cânturi cu note de psaltichie scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann, la 1852, 567 cânturi* (ms. rom. 3498 BAR; titlul aparţine achizitorului Academiei; anul, 1852, desemnează perioada când Ucenescu se afla în Bucureşti ca „student al domnului Anton Pann"; în realitate începerea redactării ar putea fi plasată în anul 1860, iar finalizarea operei, în jurul anilor 1877–1880)[38]. Acest manuscris, considerat opera cea mai interesantă şi mai completă a lui George Ucenescu, are o importantă valoare documentară nu numai prin cântecele pe care le cuprinde, ci şi prin preţioasele însemnări adiacente. Caracteristica principală privind conţinutul manuscrisului este dată de varietatea tematică (întâlnită la toate colecţiile epocii), ceea ce îi conferă aspectul unui miscelaneu, însumând sinteza repertoriului de cântece şi poezii care au circulat în această perioadă, atât în Principate, cât şi în Transilvania.

Comparând manuscrisul lui George Ucenescu cu *Spitalul amorului*, se constată similitudinea mai multor parametri, în special la nivelul procedeelor tehnice şi grafice. *Semiografia* este conformă cu tradiţia *notaţiei psaltice*, cu *semnele vocalice* şi *consonate* (*intervalice* şi *ornamentice*), scrise cu cerneală neagră, şi cu *semnele de alteraţie*, de *ritm* şi *indicaţiile modale* (denumite *ftorale*, *timporale* şi *mărturii*), scrise cu cerneală roşie. Ucenescu a optat pentru menţinerea structurii modale şi a intonaţiilor specifice ale melodiilor, cu unele diferenţe şi inconsecvenţe, raportate atât la stilul melodic, cât şi la metoda transcrierii efective a melodiilor. De asemenea, datele extramuzicale asupra originii, informatorului, modului de interpretare şi circulaţiei cântecelor devin, în această colecţie, mai substanţiale, deşi suferă şi ele o aplicare inconsecventă. Important este şi aspectul existenţei mai multor variante ale unor melodii, prin adaptări şi modificări. Procedeele stilistice sunt variate: de la texte diferite cu aceeaşi melodie la concentrări şi simplificări melodice, modificări în structurile modale (prin tendinţa de evitare a cromatismelor) şi până la melodii identice, dar cu formule finale diferite etc. Manuscrisul lui George Ucenescu are meritul de a continua direcţia impusă de culegerile lui Anton Pann, reprezentând un moment valoros pentru etnomuzicologia românească.

Oprea Demetrescu este un alt important discipol al lui Anton Pann; după exemplul maestrului său, a desfăşurat o bogată activitate didactică, teoretică, componistică, editorială şi publicistică, de o consistentă importanţă în cultura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Colecţiile sale de cântece

[38] Vasile D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu. Cânturi*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979, p. 32; 36.

https://biblioteca-digitala.ro

populare, în manuscris sau tipărite – *Colecțiune de cântări populare...* (1858), *Cântece naționale adunate de...* (1859), *Melodii române, italiene şi arabe* (1860), *Imnuri şi cântări religioase, morale, patriotice, eroice, naționale, istorice şi populare* (1874) – preiau tradiția instituită de Anton Pann, fiind organizate după aceleaşi criterii care le conferă aspectul de miscelaneu[39].

Notația psaltică utilizată în puținele cântece populare consemnate în edițiile lui Oprea Demetrescu se încadrează în principiile anterior consacrate, demonstrând un pronunțat caracter funcțional şi didactic al acestor culegeri care, departe de a fi organizate sistematic, reprezintă mai mult un act de restituire şi valorificare selectivă.

Semnalăm şi existența unui manuscris atribuit lui Oprea Demetrescu (ms. 4660 BUCMR), care conține 27 file de caiet, nenumerotate, legate în copertă de carton de culoare albastră, cu dimensiuni de 200/160 mm. Scris cu creionul, are aspect de ciornă, cu numeroase corecturi şi ştersături. Titlul, stabilit de George Breazul, defineşte conținutul: *Manuscrisul lui Oprea Dumitrescu. Imnuri şi cântece religioase, morale, patriotice, eroice, naționale, istorice şi populare de Oprea Demetrescu. Râmnicul-Vâlcei 1874*. Cântecele au fost notate în *sistemul hrisantic* şi se regăsesc în tipăritura *Imnuri şi cântece religioase, morale, patriotice, eroice, naționale, istorice şi populare de mai mulți autori. Adunate, unele corijate şi imprimate de Oprea Demetrescu, Râmnicul-Vâlcei, 1874*.

În ultimii ani de la finele secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale celui următor, activitatea de întocmire a culegerilor de cântece populare consemnate în notație psaltică este concentrată prin contribuțiile psalților, profesorilor de muzică bisericească şi teoreticienilor proveniți din arealul cultural al muzicii bisericeşti de tradiție bizantină care au avut preocupări şi în acest sens. Lipsa metodelor adecvate va face, însă, ca şi aceste culegeri să fie caracterizate prin lipsă de unitate şi imprecizie repertorială, precum şi prin subiectivismul transcrierii melodiilor, astăzi dificil de cuantificat.

Între aceste încercări, păstrate mai mult în manuscrise, se distinge colecția lui Ioan Zmeu (Botoşani, 30.01.1860 – Curtea de Argeş, 20.04.1922, protopsalt al bisericii episcopale şi profesor al şcolii de cântăreți din Curtea de Argeş, între anii 1886 şi 1894), intitulată *Souvenire de la Râmnicu Vâlcei. Cântece vechi şi noi. Adunate, puse pe note şi manuscrise de subscrisul I[oan] Zmeu, 1888, febr. 22* (ms. 4653 BUCMR). Manuscrisul conține 16 file, sub formă de fascicul, dimensiuni 185/125 mm, hârtie comună, scris cu cerneală violet. Într-o notă ataşată manuscrisului (datată 13.01.1981) muzicologul Gheorghe Ciobanu remarca lipsa unor file, fapt observabil şi prin absența începuturilor sau finalurilor unor cântece.

[39] Oprea Dumitrescu (Demetrescu), *Melodii române, italiene şi arabe. Unele române şi italiene descrise cu note bisericeşti şi cele arabe cu litere romane*, broşura I, Bucureşti, Impr. Nifon Mitropolitul, 1860. Idem, *Imnuri şi cântece religioase, morale, patriotice eroice, naționale, istorice şi populare. Compuse de mai mulți autori. Adunate, unele corigiiate, imprimate de Oprea Demetrescu*, Romniculu [Râmnicul] Vâlcei, 1874.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea, rămasă inedită, este un foarte bun exemplu de notație muzicală psaltică de tip analitic, autorul încercând să surprindă, prin procedeele de notare în amănunt a ritmului şi ornamentelor, inflexiunile particulare ale cântecelor, care au fost consemnate ocazional, aşa cum se deduce din titlu.

Un alt manuscris care se păstrează în acelaşi fond cuprinde *Cântece naționale puse pe psaltichie de Ath[anasie] Iordănescu* (ms. 4662 BUCMR, existent sub forma a 4 fascicule volante, grupate în 64 file), nedatat, dar care poate fi localizat la începutul sec. al XX-lea, consemnat în notație hrisantică şi caligrafiat îngrijit.

Mai menționăm: *Colecțiuni de cântece naționale bătrâneşti şi călugăreşti, aranjate pe musica orientală de N[icolae] Severeanu* (1904), *Dorul. Cântece vechi româneşti scrise pe muzica bisericească (psaltichie)* de Pană C. Brăneanu (ms. 4700 şi ms. 4701 BUCMR, datate 1906), *Colecțiune de cântări bisericeşti, şcolare şi populare* (1912) şi *Colecțiune de cântări bisericeşti alese, imne şcolare şi cântece populare* (1921), ambele tipărite sub îngrijirea lui Ion Popescu-Pasărea[40].

Seria acestor colecții de cântece populare cu semiografie psaltică se încheie prin cele două publicații de *colinde*, pe care le-am menționat anterior: cea îngrijită de George Breazul şi cea realizată de Constantin A. Ionescu. În cuprinsul ambelor lucrări cântecele sunt consemnate în dublă notație (psaltică şi guidonică), mult simplificată, fapt ce reliefează caracterul preponderent didactic şi de popularizare al celor două volume. O notă aparte, de o importanță majoră în obiectivitatea şi acuratețea realizării acestor două ultime colecții, o constituie existența materialului documentar cules cu fonograful şi transcrierea melodiilor după înregistrările astfel obținute. Utilizarea dublei notații, atât în cazul celor două colecții, cât şi în cel al repertoriului liturgic ortodox, poate fi considerată ca un compromis acceptabil bazat pe considerente practice, deoarece s-a avut în vedere că „notația orientală, deşi este mai veche, este accesibilă unui număr restrâns de cunoscători şi amenințată permanent de necunoscătorii valorii reale, de a fi înlocuită cu notația apuseană; folosirea acesteia însemnează pentru studiul colindei un mare progres ştiințific şi nicidecum întoarcerea la o scriere muzicală învechită şi roasă de vreme”[41]. În egală măsură, au fost surprinse şi esențializate şi posibilitățile reale, expresive şi interpretative, ale notației psaltice, afirmându-se că „folosirea semiografiei muzicii ortodoxe în transcrierea melodiilor însemnează o nouă concepție despre melodie”[42].

Din această prezentare succintă rezultă că, pe parcursul unui secol, notația psaltică a muzicii populare a cunoscut o evoluție care a trecut de la funcționalitate la anacronism. Lipsa metodologiei specifice culegerilor, precum şi adresabilitatea restrânsă au determinat părăsirea acestui sistem de notație în favoarea altora, mai

[40] Ion Popescu-Pasărea, *Colecțiune de cântări bisericeşti, şcolare şi populare*, Bucureşti, 1912. Idem, *Colecțiune de cântări bisericeşti alese. Imne şcolare şi cântece populare*, Bucureşti, Tipografia cărților bisericeşti, 1921.

[41] Const. A. Ionescu, *Colinde..., ed. cit.*, 1944, p. 12.

[42] *Ibidem*, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

riguros ştiinţifice. Cu toate acestea, semiografia psaltică, prin capacitatea sintetizării sistemelor modale şi ornamentelor muzicale, poate rămâne pentru cercetătorii avizaţi un mijloc eficient de reprezentare a stilurilor de interpretare existente în secolul al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului al XX-lea.

NOTAŢIA GUIDONICĂ (PE PORTATIV)

Tipul de notaţie care utilizează portativul muzical şi toate semnele adiacente pentru notarea muzicilor folclorice s-a cristalizat în muzica românească, începând cu secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, şi până în primii ani ai secolului al XX-lea, prin toate acele colecţii realizate pe baza pieselor de largă circulaţie, ca mărturii scrise ale unor realităţi sonore pline de prospeţime, spontaneitate şi candoare, dar care, practic, nu au fost înţelese în esenţa lor. Descoperirea muzicii folclorice, cu potenţialul ei expresiv, s-a pliat peste noile atitudini de valorificare (concentrată însă doar pe coordonate estetice şi nu funcţionale), presupunând o multitudine de manuscrise şi tipărituri muzicale care au pendulat între pitoresc, superficialitate şi neînţelegere.

Direcţia principală a fost imprimată de compozitorii de formaţie clasică, în stilul muzicii europene, prin asumarea unor compromisuri care au încercat să integreze structurile muzicale folclorice în cadrul conceptului tonal funcţional major-minor. Aranjamentele armonice, de cele mai multe ori rudimentare şi improprii structural, au ţintit doar finalitatea artistică, fapt ce explică predominanţa melodiilor de joc şi absenţa generalizată a textului. În acest context, colecţiile melodiilor populare nu reprezintă decât antologii de piese gustate în acea epocă.

Vom exemplifica prin enumerarea unora dintre colecţiile reprezentative din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care oglindesc caracteristicile anterior expuse.

Codex Moldavus (ms. rom. 2663 BAR, Cabinetul de muzică, datat 1824) reuneşte piese notate într-un stil pianistic, în care melodia este brodată pe un acompaniament armonic stereotip, pasiv, asimilat unei pedale ostinate.

Colecţia lui François Rouschitzki (1834) (autor numit în mod diferit: Rujiţchi – de Costache Negruzzi; Rusitschi – de George Breazul; Ruszitski, Rouschinski, Rujinski, Rujiţki – de Viorel Cosma; Ruzitski – de Octavian Lazăr Cosma) cuprinde 42 de cântece şi dansuri[43]. Caracteristica predominantă a colecţiei gravitează în sfera concentrării autorului asupra surprinderii inflexiunilor modale, preponderent orientale, prin utilizarea treptelor mobile şi a ornamentelor melodice, chiar dacă notaţia pieselor este încadrabilă aceleiaşi tipologii, eminamente armonică, în care ritmica şi metrica sunt însă reduse la formule stereotipe.

[43] *Cântece şi dansuri* (*Musique orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques et Turcs traduit, arrangés et dédiés à son Exellence Monsieur de Kisseleff plenipotentiaire des divans de Moldavie et la Valachie, lieutenant Général, Aide-de-camp. Général de S. M. l'Empereur de toutes les Russies, Chevalier Grand croix de plusieurs ordres etc.,* par François Rouschitzki, publié dans la lithographie de l'Abeille à Jassy à 1834).

https://biblioteca-digitala.ro

Între aceleaşi coordonate se încadrează şi colecţia intitulată *Cântece valahe pentru pian* (ms. rom. 2575 BAR, Cabinetul de muzică, datat aproximativ între 1838 şi 1845)[44], ca şi colecţiile publicate de Alexandru Flechtenmacher (*Collection des chansons moldaves* (1846), *Colecţie de cântece naţionale* şi *Colecţiune de melodii naţionale române*), urmate de *Hori naţionale româneşti pentru piano forte* (1847), colecţie datorată lui Constantin (Costache) Steleanu.

Mijlocul secolului al XIX-lea mai este marcat de trei autori, cu un aport notabil la cunoaşterea muzicii româneşti: Henri Ehrlich, Ioan Andrei Wachmann şi Carol Miculi. Henri Ehrlich a publicat *Arii naţionnale româneşti transcrise pentru piano-forte de...* (Viena, 1850); tot lui îi aparţine una dintre secţiunile din albumul *Rumunia. Collection des Aires et Danses roumaines transcrits pour le piano-forte* (caietul I de Henri Ehrlich, caietul II de Ioan Wachmann, ms. rom. 2504 BAR, Cabinetul de muzică, f.a.). Demersul lui H. Ehrlich, solidar cu cele similare ale contemporanilor săi, s-a concentrat pe demonstrarea valenţelor muzicii româneşti, prin transcrierea melodiilor „aşa cum le-am auzit cântate...", cel mai probabil de la lăutari[45]. Colecţia inedită a lui Ehrlich este importantă pe mai multe paliere, de la contribuţia teoretică, materializată în prefaţa albumului tipărit, la transcrierea pieselor cu respectarea *ritmului parlando-rubato* şi a *ritmului giusto*, până la respectarea stilului improvizatoric şi a principiului variaţional, proprii cântecului folcloric românesc.

Ioan Andrei Wachmann a publicat, între anii 1847 şi 1857, patru caiete de cântece şi jocuri româneşti, toate tipărite la Viena, cu următoarele titluri: *Romania, recueil des danses et d'aires valaques originaux, transcrits pour le piano seul*; *Bouquet de mélodies valaques originales, transcrits pour le piano*; *L'Echo de la Valachie, chansons populaires roumains transcrits pour le piano seul*; *Les bords du Danube, chansons et danses roumaines, transcrites pour le piano seul*. În succinta prefaţă la cel de-al treilea caiet, autorul expune criteriile de notaţie folosite în colecţiile sale, menţionând că melodiile au fost notate „aşa cum le-am auzit din gura cântăreţilor populari, fără a-mi permite să schimb măcar o notă, adăugând însă un acompaniament armonic; la melodii de dans (hora) am încercat să imit felul specific de acompaniament al lăutarilor", indicând componenţa unui taraf lăutăresc: nai, trei-patru viori şi cobză[46].

Muzicianul bucovinean Carol Miculi a fost şi el atras de originalitatea şi pitorescul muzicii cântate de ţărani şi de lăutari. Rodul admiraţiei sale pentru folclorul românesc îl reprezintă în principal cele patru caiete tipărite[47]. Se consideră că bogăţia sonoră a melodiilor culese şi prelucrate de Miculi este superioară

[44] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. 3, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 85.

[45] *Ibidem*, p.75.

[46] *Ibidem*, p. 103.

[47] Carol Miculi, *Arii naţionale. Douze aires nationaux roumains – Ballades, Chants des bergers, Airs de danse etc. – recueillis et transcrits pour le piano par Charles Miculi*, Caietele I–IV, Léopol, Ed. Charles Wild, f.a. [aprox. 1850–1854].

https://biblioteca-digitala.ro

întreprinderilor similare contemporane, fiind potențată şi prin acompaniamentul armonic: „mobil, variat şi colorat”[48].

Dacă în „folcloristica muzicală” din prima jumătate a secolului al XIX-lea (dezvoltată empiric la nivelul scrierilor descriptiv-teoretice) preocupările s-au concentrat mai ales pe culegerile şi prelucrările melodiilor populare (dar cu un pronunțat caracter pragmatic), ulterior, principiul păstrării autenticității a fost dezvoltat începând cu deceniile al şaselea şi al şaptelea, atunci când muzicienii au început să colaboreze cu specialiştii folclorului literar. Interesul pentru autenticitate poate fi sesizat în colecțiile lui Alexandru Berdescu: *Melodii române. Scrise pentru prima oară în toată originalitatea şi caracterul lor național astfel cum le eczecutează lăutarii români. Pentru piano-forte de...* (9 caiete, Bucureşti 1860–1862) şi *Melodii arangiate în adevăratul lor styl național. Pentru piano de...* (3 caiete, Bucureşti, 1871). „Autenticitatea” este permanent invocată de autor, chiar dacă el recunoaşte că a intervenit în profilul melodic al pieselor, „prin mai multe şi felurite ameliorări şi înfrumusețări artistice, spre a fi cu mai multă plăcere ascultate când se vor executa”[49]. Cu toate acestea, cele două colecții reprezintă o etapă nouă pe calea preocupărilor folcloristice româneşti[50], prin evidențierea structurilor melodice bogate şi prin valoarea documentară a pieselor, culese de autor în zone precum Prahova, Dâmbovița, Buzău, Argeş, Muscel, Râmnicu Sărat, Putna.

După A. Berdescu va trece mai mult de un deceniu până la apariția unei colecții importante. Nicolae Filimon îşi formulează opinia sa asupra folclorului, delimitându-l atât după genuri (țărănesc şi lăutăresc), cât şi istoric, în articolul *Lăutarii şi compozițiile lor*[51]. O altă idee interesantă asupra culegerilor de folclor muzical este propusă de T. Ionescu[52], care consideră că „muzica trebuie culeasă fără preocupațiune pentru regulele stabilite de clasicism”, fiind guvernată de legi proprii care nu se sincronizează cu teoriile muzicii occidentale. Un demers inedit îi aparține şi lui Teodor T. Burada, pentru care muzica populară capătă noi valențe, determinate de contextualitatea desfăşurării sărbătorilor, ritualurilor şi obiceiurilor, cu includerea muzicii în cadrele acestora, dintre care, autorul citat enumeră colindatul, steaua, vicleimul, pluguşorul, păpuşile, nunta, cântecul de leagăn, căluşul[53], fără a neglija şi dansurile, ca manifestări complexe coregrafice şi muzicale (Burada, 1877, 41–104). Ulterior publicațiilor lui Burada au mai fost semnalate culegeri sporadice (dintre care, cel mai mare interes sub aspect documentar îl suscită *Cântece şi doine de peste Olt*, de Caliopi Zographos, 1882) care nu le depăşesc

[48] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, *ed. cit.*, vol. 3, 1975, p. 115.

[49] Idem, *Hronicul...*, vol. 4, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976, p. 270.

[50] Gheorghe Ciobanu, *Culegerea şi publicarea folclorului muzical român (Contribuții la istoria folcloristicii româneşti)*, în: REF, tom 10, nr. 6/1965, p. 559.

[51] În „Buciumul”, nr. 311/1864.

[52] T. Ionescu, *Cultura muzicei în țara noastră. Muzica populară*, în: „Lyra română”, Bucureşti, an II, nr. 38/1880, p. 301.

[53] Teodor T. Burada, 1876, *Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român*, Almanach musical, II, Iaşi, p. 51–79.

https://biblioteca-digitala.ro

însă, valoric, pe cele precedente. Noutatea colecţiei consta în faptul că cele 24 piese aveau drept criteriu de întocmire o anume zonă folclorică. Notaţia folosită în această culegere, prin care cântecele vocale au fost transcrise pentru pian, apare astăzi mai schematică, mai sărăcăcioasă şi mai stereotipă, în comparaţie chiar cu cea utilizată de François Rouschitzki, cu o jumătate de veac mai înainte, a cărei bogăţie ornamentală specifică, îi crea acel farmec specific în epocă.

Hotărârea Academiei Române de a institui un premiu „pentru cea mai completă colecţiune de arii româneşti", în 1884, este datorată lui Vasile Alecsandri, fiind considerată un moment de răscruce în acţiunea culegerii folclorului, pentru motivul că, prin premiul de 5000 lei, se va angaja o lungă dar fructuoasă dezbatere asupra caracteristicilor metodologice ale strângerii melodiilor într-o culegere şi clarificarea criteriilor şi principiilor specifice. Cele trei clauze prevăzute de comisia Academiei Române, formată din Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu şi Ion Ghica, cereau ca „piesele să fie aranjate pentru clavir şi voce cu însemnarea cuvintelor sub note, să fie însoţite de indicarea publicării anterioare a melodiilor, pe cât posibil mai completă, şi să se indice locul şi împrejurările în care au fost culese melodiile"[54]. Unul dintre cei mai receptivi culegători şi, în egală măsură, acerb critic, a fost Gavriil Musicescu; în articolul *5000 lei noi!*[55], el va ridica o serie de probleme legate de acest proiect: dacă melodiile urmau să fie culese la unison sau cu acompaniament, dacă urmau să fie scrise ritmat sau nu, dacă urmau să fie păstrate tonalităţile originare sau melodiile se cereu transpuse în cadrele majorului sau minorului tonal-funcţional şi dacă melodiile vor avea sau nu textele cu care circulă în popor[56]. Culegerile lui Musicescu vor conduce către descoperirea caracterului modal al melodiilor populare şi vor impune o radicală schimbare de optică în scrierea şi prelucrarea lor, prin folosirea transcrierilor modale (incluzând armuri şi sunete finale specifice) şi respectarea parametrilor structurilor sonore – melodica, metrica, ritmica şi ornamentica.

Cel mai prodigios culegător de melodii populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea a fost Dimitrie Vulpian care, începând cu anul 1867, a iniţiat o vastă muncă de culegere, materializată prin publicarea unui impresionant număr de 1931 piese muzicale, incluse în mai multe volume. Opera sa, răsplătită în 1886 cu premiul Academiei Române, s-a concretizat în cinci volume (publicate între 1885 şi 1909) care constituie un important fond muzical de o mare valoare documentară. Metodologia transcrierilor, folosită de Vulpian, nu presupunea însă culegerea integrală a melodiilor însoţite de texte, ci se încadra în aceeaşi metodă de instrumentalizare a melodiilor populare, folosită şi de predecesori; din acest motiv piesele publicate de el se prezintă într-o scriitură pianistică destul de rudimentară, cu un acompaniament ritmic de cele mai multe ori monoton şi neinspirat.

[54] „Analele Academiei Române", Seria II, tom VI, 1883–1884, Secţia I, Bucureşti, 1884, p. 74.
[55] În: „Arta", Iaşi, an II, 1884, nr. 11, p. 167.
[56] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, vol. 4, *ed. cit.*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976, p. 275.

https://biblioteca-digitala.ro

În concluzie, din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi până în primii ani ai celui următor, autorii culegerilor şi transcrierilor de folclor muzical au persistat în perpetuarea confuziei privind înţelegerea mecanismelor de întocmire a culegerilor; în absenţa unor criterii disociative nete, totul apărea sub formă relativă, cu riscurile unor false reprezentări, prin care compoziţiile erau văzute drept culegeri şi culegerile drept compoziţii, prin confundarea folclorului cu unele cântece de largă audienţă, folclorizate prin cântarea excesivă. Din această perspectivă muzicologia românească reţine patru tipuri categoriale ale colecţiilor din epoca menţionată[57]:

1. categoria melodiilor populare pentru un instrument (de obicei pian), tipărite în volum anonim sau în volume de autor; melodiile din aceste colecţii, chiar dacă nu sunt exclusiv instrumentale, au textele suprimate şi rămân recognoscibile doar prin titlu;

2. culegeri în care autorii reţin melodii vocale, dar le oferă în versiuni acompaniate de instrument (pian), cu un grad mai mare de autenticitate;

3. cântece populare prelucrate pentru ansamblu coral, după modelul impus de Musicescu;

4. culegeri propriu-zise, în accepţiunea modernă a termenului, conţinând melodii populare notate fără intervenţii asupra lor (doar aceste colecţii din ultima categorie pot fi considerate culegeri efective, celelalte încadrându-se în rândul pseudoculegerilor sau compoziţiilor).

Toate aceste concluzii demonstrează că linia evolutivă a folcloristicii muzicale din secolul al XIX-lea a relevat traseul sinuos al gândirii muzicale inspirate de cântecul popular (proprii începutului acestei perioade), de la ideile insuficient conturate până la noile teorii, viabile şi fundamentate ştiinţific. Notaţia culegerilor (încă empiric şi diletantic alcătuite), în marea lor majoritate adresate pianului, lasă totuşi să se întrevadă o arie stilistică bogată, în care predomină grija pentru amănuntul semiografic şi pentru factorul estetic.

Primele *clarificări metodologice* apar la finele secolului al XIX-lea şi la începutul celui următor, atunci când, în perimetrul cercetării folclorului muzical, se întrevăd schimbări de mentalitate care au fost determinate, în egală măsură, atât de cristalizarea unei metodologii proprii acestui domeniu, cât şi de inventarea aparaturii mecanice de înregistrare sonoră (fonograful) şi vizuală (aparatul de fotografiat şi cel de filmat). Au fost create astfel condiţiile pentru ca Şcoala folcloristică românească să evolueze în virtutea unei tradiţii deja conturate. Mutaţia centrului gravitaţional al culegerii melodiilor de la cele orăşeneşti la cele ţărăneşti şi abordarea cercetării muzicii populare cu metode de notaţie tot mai perfecţionate şi mai riguroase vor conduce la întocmirea de colecţii constituite, în mare parte, pe baza culegerilor de teren.

[57] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. 6, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 362.

https://biblioteca-digitala.ro

În primii ani ai secolului al XX-lea au continuat culegerile empirice realizate de diletanți, de obicei învățători de țară. Melodiile erau notate sumar, direct după auz (neînregistrate sonor), iar informațiile adiacente erau sărace sau absente. Menționăm, în continuare, câteva dintre cele mai importante colecții de acest tip, apărute la începutul acelui veac.

Unul dintre primii culegători din acest timp a fost neobositul ofițer de cavalerie Tudor Pamfile, care a îmbrățișat o vastă gamă de manifestări folclorice, descriindu-le cu minuție. Folclorul muzical apare în *Jocuri de copii adunate din satul Țepu* (1907; 1908; 1909) şi în volumul *Sărbătorile la români – Crăciunul* (1914). Jocurile sunt descrise cu lux de amănunte, însă partea muzicală este foarte slab reprezentată, fiind axată, în volumul secund, pe dansurile practicate de copii, cu o ilustrație muzicală de cele mai multe ori livrescă[58]. Notația muzicală este concretizată prin ştime pentru pian sau prin simple linii melodice cu sau fără text, preluate de la alți autori (Teodor T. Burada în cazul volumului al treilea al *Jocurilor de copii*), exemplele muzicale având doar un caracter informativ-ilustrativ.

Volumul lui Pompiliu Pârvescu, *Hora din Cartal*, cu arii notate de C.M. Cordoneanu (Bucureşti, 1908), cuprinde 63 de melodii de joc din Dobrogea. Realizând transcrierile după înregistrări fonografice, profesorul C.M. Cordoneanu a căutat o fidelă redare grafică a melodiilor notate, făcând (în premieră pentru acei ani) o analiză structurală a fiecărei melodii, insistând mai ales asupra constituției tono-modale şi încadrării metrice.

Volumul al IV-lea al seriei *Din viața poporului român*, editat de Academia Română în 1909, *Cântece, urături şi bocete de-ale poporului*, este important pentru materialul bogat cules în comuna Tătăruşi-Suceava de învățătorul Alexandru Vasiliu. Informatorii (țărani şi nu lăutari) au fost solicitați de autor pentru capacitatea lor de a păstra autenticitatea materialului folcloric şi prin prisma diferențierii între stratul vechi şi cel nou rural, ca o atitudine ce va fi mult vehiculată în epocă. Transcrierea celor 43 de cântece a fost realizată de Sofia Musicescu-Teodoreanu, într-o manieră indirectă (Al. Vasiliu i-a cântat acesteia, din gură şi fluier, repertoriul pe care el îl învățase de la informatori), dar metodică şi atentă la amănunte (melisme, ornamente şi tempouri), inspirată de transcrierile modale care fuseseră impuse de Gavriil Musicescu.

Alți doi învățători, C. Rădulescu-Codin şi D. Mihalache, perfect integrați în viața satului, publică *Sărbătorile poporului* (seria *Din viața poporului român*, vol. VII, Academia Română, 1909), reprezentând culegeri din zona Muscelului. Referințele muzicale sunt schematice şi foarte sumar notate, fiind puse în legătură mai ales cu Jocul Căluşului sau alte piese de joc, susținute de lăutari.

O colecție mai bine închegată este publicată de P. Ciorogariu (*Cântece din popor. Versuri şi muzică. Adunate de...*, Bucureşti, 1909), reprezentând 60 de melodii notate împreună cu versurile însoțitoare. Detaşată în mod evident atât de

[58] *Ibidem*, p. 405.

https://biblioteca-digitala.ro

stilul orientalizant, cu frecvente elemente cromatice, cât şi de cel occidental, simplificator şi instrumental, colecţia cuprinde o notaţie declarat simplificată, cu omisiuni în privinţa semnelor de alteraţie şi cu încadrarea într-o metrică simplă.

Alexandru Voevidca (27 mai 1862 – 6 iunie 1931) este, probabil, cel mai important dintre învăţătorii culegători, realizând, în perioada 1907–1924 (sau 1926), o colecţie amplă, conţinând circa 3000 de notaţii directe în Bucovina, păstrată în manuscris şi reeditată, parţial, în două ediţii critice diferite[59]. Marcat de ideea de a realiza o colecţie reprezentativă pentru muzica bucovineană, el a colindat satele, ascultând cântece şi jocuri pe care le-a notat amănunţit. Neavând fonograf, s-a folosit de vioara sa, cu ajutorul căreia a exersat fizionomiile exacte ale melodiilor, notate ulterior fără modificări. Nu a reţinut variantele, notând doar melodiile pe care le-a stabilit drept reprezentative. În colecţiile lui sunt consemnate doine, balade, colinde, cântece de stea, bocete, cântece propriu-zise, melodii instrumentale de joc. Piesele sunt notate schematic, doar cu prima strofă melodică pe diverse finale, iar ritmul este încadrat în măsuri. Colecţiile lui Voevidca reprezintă concretizări ale proiectului Ministerului Cultelor şi Învăţământului de la Viena, din 1904. Pentru pregătirea culegerii, în 1906 a fost desemnat un comitet coordonat de Matthias Friedwagner, profesor universitar la Cernăuţi. Comitetul a elaborat un ghid şi un chestionar, la nivelul ştiinţific al folcloristicii şi în conformitate cu metodologia cercetării din epocă. Ghidul prevedea, ca principal scop al acţiunii, culegerea exhaustivă a „întregii poezii şi muzici populare", care, după o analiză ştiinţifică, ar fi fost editată. Culegătorii, intelectualii satelor, plătiţi şi menţionaţi în viitoarea lucrare, urmau să transmită comitetului numele informatorilor tip, dacă nu puteau să culeagă ei înşişi. Se încerca delimitarea culturii orale de creaţia în stil popular: „urmează a fi consemnat tot ceea ce poporul a cântat sau cântă în felul său, pe de rost, [...] fără să-i fi fost transmis la şcoală sau în asociaţiunile muzicale" [60]. Fiecare piesă trebuia să fie însoţită de informaţii privind data şi locul culegerii, numele informatorului şi al culegătorului, vechimea probabilă a cântecului, explicarea expresiilor dialectale, a numelor proprii şi de localităţi, observaţiilor pentru înţelegerea textului. Era abordată şi problema sincretismului specific folclorului: „în cântecul popular, poezia şi muzica sunt legate într-o unitate vie, indisolubilă [...]. Dacă [interpretul] trebuie să transmită cuvintele cântecului, textul, nu o poate face decât cântându-le şi, invers, cine doreşte să asculte numai melodia trebuie să accepte şi cuvintele [...] ambele trebuie notate". Se recomanda obiectivitatea maximă a notaţiei, „fidelitatea fotografică", fără niciun fel de prelucrare a materialului, redarea particularităţilor dialectale cu semnele grafice

[59] Alexandru Voevidca, *Cântece populare din Bucovina*, ediţie îngrijită de Vasile Nicolescu şi Cristina Rădulescu-Paşcu, studiu introductiv, note, indici şi glosar de Cristina Rădulescu-Paşcu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1990. Idem, *Folclor muzical din Bucovina*, vol. I, *Repertoriul ritual-ceremonial vocal*, ediţie critică şi catalog tipologic muzical de Constanţa Cristescu, Suceava, Editura Lidana, 2015.

[60] Alexandru Voevidca, *Cântece populare din Bucovina*, *op. cit.*, 1990, p. 7–11.

https://biblioteca-digitala.ro

uzuale, stabilirea „tonalității”, a „treptei armonice” şi a „măsurii”; ultimele trei indicații reflectă uzanțele metodologice ale vremii, inadecvate însă caracteristicilor folclorului muzical românesc[61].

Culegerile ocazionale nu au putut împlini dezideratele proiectului, iar Friedwagner apelează, în 1907, tot la Voevidca pentru culegerea şi notarea folclorului muzical bucovinean. Doar 384 de melodii cu text, dintre cele notate de Al. Voevidca sunt publicate de Friedwagner, alături de alte 571 de texte, toate cu tematică de dragoste, într-un volum cu tiraj redus şi circulație restrânsă. Piesele provin din 130 de localități, au fost culese de 65 de persoane ale căror nume sunt înscrise într-un index, alături de lista localităților, catalogul temelor poetice, un glosar şi o hartă a zonei. Sunt reproduse şi şase tablouri cu scene pastorale. Colecția este structurată în 33 de capitole tematice, precedate de un studiu amplu. În *Introducerea* semnată de Friedwagner (reprezentând un veritabil eseu asupra liricii de dragoste) sunt menționate câteva caracteristici ale versificației şi metricii populare: dimensiunea redusă a textelor, structura nestrofică, rima pereche şi versul fără rimă, ritmul trohaic cu cezură, de obicei după al doilea picior metric, apariția silabelor de completare cerute de melodie. Este evidențiat caracterul monodic al cântecelor şi doinelor cântate de obicei vocal, sau cu frunza, fluierul, cavalul, buciumul, vioara [acompaniate uneori cu] cobza[62]. De asemenea, sunt evidențiate structurile melodice pendulatorii *major-minor*, cele *cromatice*, *cadența frigică* etc. *Ritmica* este analizată doar în relație cu măsura, fără nici o conexiune cu versificația[63]. Prin culegerea şi sistematizarea acestui material, contemporan cu primele culegeri ale lui Bartók şi Brediceanu, Al. Voevidca a demonstrat că se pot realiza colecții ordonate (prin delimitarea la un teritoriu caracteristic), în acelaşi timp interesante, ale căror conținuturi să poată fi analizate cu metodele acelor ani.

Colecția bănățeanului Romul Popa (1882–1940), *Cântece poporale*, întocmită între anii 1909 şi 1911, în comunele Berlişte, Maidan, Iam, Rusova Nouă, Roşcani, Oravița, Valea Mare (toate din Caraş), dar şi în Arad sau Mediaş, poate fi considerată analogă celei realizate de Voevidca. Cântecele au fost notate sub dicteul direct al informatorilor (metodă ce va fi folosită cu predilecție de către folcloriştii bănățeni). Surprinde, în notarea melodiilor, aspectul meticulozității liniei vocale, cu acordarea unei atenții deosebite detaliilor, materializate în broderiile ce însoțesc stilul *parlando-rubato* al cântecului popular bănățean. Există şi carențe, privind notarea ritmului şi încadrarea forțată în măsuri izometrice, fapt ce determină în unele cazuri denaturarea accentului tonic[64]. Notația acestei colecții denotă germenii unei concepții ştiințifice, atât prin specificarea locului, datei, numelui informatorului, profesiei acestuia, cât şi prin unificarea sistemelor

[61] *Ibidem*.
[62] *Ibidem*, p. 23–24.
[63] *Ibidem*, p. 26.
[64] Rodica Giurgiu, *Cântece poporale adunate de Romul Popa (1909–1911) – O culegere inedită de folclor muzical bănățean*, în: „Studii de muzicologie”, vol. XVI, 1981, p. 397–432.

https://biblioteca-digitala.ro

intonaționale de tip major pe nota *sol* şi a celor bazate pe paralelismul major-minor pe nota *mi*, prin care Romul Popa a intuit că linia melodică populară are legi specifice, fiind o entitate[65].

În volumul profesorului Nicolae Păsculescu, *Literatura populară românească*, publicat de Academia Română în ciclul *Din viața poporului român* (1910), există un apendice: *30 Arii*, notate de Gheorghe Mateiu, şeful muzicii comunale din Huşi. „Ariile" reprezintă, de fapt, doar balade, notate muzical printr-un număr strict de versuri, pentru susținerea melodiei, iar versurile sunt notate separat, în culegerea literară paralelă semnată de N. Păsculescu. Din punct de vedere muzical, culegerea este relativ unitară, conținând doar legende şi balade din toate categoriile, având textul integral, numele informatorului, ocupația şi localitatea în care s-a efectuat culegerea lui Păsculescu. Menținerea stilului recitativic şi a celui parlando-rubato, folosirea formulelor melodico-ritmice cu un relief pregnant şi desfăşurări sinuoase, cadențele melodice specifice constituie reperele pe care culegerea menționată le oferă într-o eventuală sinteză sau comparație a evoluției acestui gen.

Monografia comunei Răşinari (Sibiu, 1915), de Victor Păcală, marchează, într-un scurt capitol, *Cântecele* pentru culegerea cărora autorul a apelat la priceperea compozitorului Timotei Popovici şi a lui Ioan Ignaton. Materialul muzical este redus la un număr de 21 piese (5 cântece de stea, 1 bocet, 9 cântece de lume şi 6 dansuri), cu insistență asupra repertoriului ciobănesc, cântecele nereprezentând o culegere, în sensul strict al termenului, ci doar un aparat demonstrativ, auxiliar, introdus fără criterii riguroase[66].

Deşi a tipărit o singură colecție, învățătorul Gheorghe Fira (1886–1936) din Ştefăneşti-Vâlcea, a notat şi publicat, într-o primă etapă, 78 de cântece şi 46 de melodii de joc, din mediul rural şi urban, din Oltenia, Muntenia, Moldova şi sudul Transilvaniei, intitulată *Cântece şi hore* (1916). Informatori i-au fost atât țăranii, cât şi intelectualii satelor (învățători, preoți) şi, uneori, lăutarii, autorul căutând ca notarea să corespundă „modului adevărat de a cânta al săteanului" (Fira, p. 3). Dacă sub aspectul rigorii culegerii există şi carențe, volumul apare foarte interesant din punct de vedere muzical, cu o notație temeinic realizată, având o bogăție melodică în care abundă melismele, ornamentele, stilul recitativic, parlando-ul şi modalismul, adeseori cromatic. De asemenea, marcarea vitezei metronomice şi a unor ornamente evidențiază grija pentru o notare cât mai exactă.

În ordine cronologică, menționăm încă o serie de culegeri, datorate, la începutul secolului al XX-lea, majorității muzicienilor (profesori, compozitori), care au abordat şi folclorul, dintre care vom sublinia cele mai importante contribuții.

Emil Monția a cules folclor muzical din zonele Arad, Timişoara şi Câmpeni (jud. Alba), utilizând metoda notației directe. Augustin Bena (AIEF, ms. 54) a realizat, în perioada 1897–1928, culegeri în Alba, Bistrița-Năsăud, Sibiu, Arad, Bihor, Braşov, Hunedoara, Maramureş, Mureş. Nicolae Lighezan a notat un număr

[65] *Ibidem*, p. 429.
[66] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul...*, vol. 6, *op. cit.*, 1984, p. 424.

https://biblioteca-digitala.ro

însemnat de melodii, preluate de la informatori, în general intelectuali; volumul său postum, *Folclor muzical bănățean* (1959), include 335 de piese bănățene şi sud-ardeleneşti: cântece propriu-zise, rituale şi ceremoniale, de joc, jocuri, doine. Aurelian Borşianu a publicat, între 1922 şi 1925, patru caiete cu cântece şi jocuri ardeleneşti. În culegerea *Cântece şi jocuri populare din com. Deda – jud. Mureş,* datată 30 octombrie 1928, el a notat 62 de piese: colinde, doine, cântece haiduceşti, de seceriş, de nuntă, de recrutare, jocuri. Gavriil Galinescu a înregistrat, în perioada 1928–1930, 266 de piese din județul Neamț: cântece propriu-zise, balade, jocuri. Gheorghe Cucu a notat de la elevii săi 200 de piese, majoritatea din folclorul obiceiurilor de iarnă din Muntenia, Oltenia, Moldova, apărute postum în îngrijirea lui C. Brăiloiu (1936), volum premiat de Societatea Compozitorilor Români în anul 1925.

Toate aceste contribuții, disparate, vor netezi calea către metodologizarea culegerilor şi, implicit, a *notației științifice*, care va deveni tot mai precisă, pe măsură ce autorii lor vor conştientiza importanța ei în păstrarea, perpetuarea, analizarea şi clasificarea ulterioară a genurilor folclorului românesc cântat.

https://biblioteca-digitala.ro

TRANSCRIEREA MUZICALĂ ANALITICĂ, INSTRUMENT DE CONFIGURARE A STRUCTURII MELODIILOR DIN CĂLUŞ*

MIHAELA NUBERT-CHEȚAN, NICOLAE TEODOREANU

Analytical Musical Transcription, a Tool for Configuring the Structure of the "Căluş" tunes

The present study intends to demonstrate the deep analytical features triggered by the graphic reconfiguration of musical transcription. Therefore, the main objective of the complete transcription of the "Căluş" tunes performed in Argeş was to render the pattern of structural-formal articulation. The analytical transcription, by setting some adequate techniques of musical notation, has the potential to highlight these structural variations, which mark the architecture of the dance tunes.

Keywords: *transcription parameters, structural segment, generic form, analytical transcription*

Cuvinte-cheie: *parametrii transcrierii, segment constructiv, formă generică, transcriere analitică*

PROBLEMATICA GENERALĂ A TRANSCRIERII MUZICALE[1]

Etnomuzicologia (denumită inițial „muzicologie comparată") se cristalizează ca ştiinţă abia la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea,

* Prezentul studiu se înscrie într-o cercetare mai amplă, intitulată *Studiul etnomuzicologic al jocurilor din Căluş*, inclusă în planul de cercetare al Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu", unde figurează ca *Proiectul nr. 3 – Colecția națională de folclor (CNF)* din cadrul *Programului I. Sintezele domeniilor etnologice: etnografie, folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie.* Din această cercetare au fost publicate până acum două articole: Mihaela Nubert Cheţan, Raluca Potârniche, Elena Şulea, Nicolae Teodoreanu, *Model de clasificare tipologică a melodiilor de Căluş* (în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", serie nouă, tom. 26, 2015, p. 71–76) şi Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Cheţan, Raluca Potârniche, Elena Şulea, *Structuri muzicale paradigmatice în „Plimbările" din Căluşul argeşean* (în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", serie nouă, tom. 26, 2016, p. 305–337). Pentru actualul studiu, corpusul de transcrieri muzicale a fost realizat atât de autorii articolului, cât şi de colegele din colectivul de cercetare a Căluşului muzical: Elena Şulea şi Raluca Potârniche.

[1] Această temă a fost tratată pe larg de Nicolae Teodoreanu în *Sisteme intonaționale în folclorul vocal românesc. Investigare cu mijloace (psiho)acustice a cântecului propriu-zis din Bihor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2015, p. 80–86.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 99–122

https://biblioteca-digitala.ro

odată cu dezvoltarea tehnologiilor de înregistrare muzicală şi, respectiv, cu perfecționarea metodei de transcriere muzicală. În perioada anterioară, lipsind dispozitivele de fixare a sunetului pe un suport material, se obişnuiau notații după auz, realizate direct la teren sau din memorie, dar aceste notații muzicale nu puteau fi decât inexacte, deoarece nu permiteau ascultarea repetată a fragmentului sonor ce urma să fie consemnat.

Înregistrarea sonoră, inițial mecanică, pe cilindri sau discuri fonogramice, ulterior electromagnetică, pe bandă de magnetofon, oferă, aşadar, posibilitatea nu doar de a audia o piesă muzicală, ci de a dobândi o perspectivă analitică asupra detaliilor sonore, prin ascultarea repetată, prin compararea fragmentelor şi, nu în ultimul rând, prin elucidarea tuturor planurilor sonore: profil melodic, ornamente, metru, ritm, tempo etc.[2]. Transcrierea este, în consecință, mai mult decât o reflectare a unui fapt sonor, este un mijloc de analiză, valorificat cel puțin pe plan melodic şi ritmic.

Consemnarea unei muzici provenite din tradiția orală, lipsită de suport grafic, implică un anume grad de subiectivitate a transcriitorului, reprezentând doar o „interpretare" a realității sonore, astfel că documentul grafic rezultat trebuie considerat nu mai mult decât o sursă secundară de documentare, nefiind o oglindă fidelă a faptului muzical[3]. În procesul de transcriere suntem determinați de propria formare culturală şi de educația muzicală primită. Aşadar, transcrierea nu reflectă felul în care a cântat interpretul, ci modalitatea în care a înțeles transcriitorul muzica respectivă[4]. Ceea ce poate limita gradul de relevanță a transcrierii ține de doi factori, unul individual, altul general. Cel dintâi vizează cunoaşterea insuficientă de către transcriitor a gramaticii şi stilului muzical investigat. Cel de al doilea este dat de utilizarea unui sistem de semiografie muzicală preluat din muzica europeană cultă, de cele mai multe ori total inadecvat muzicii investigate[5]. Acest sistem de notație pe portativ are scop *prescriptiv*, anticipând şi prefigurând un fenomen muzical ce urmează a se concretiza în viitor, în timp ce, în etnomuzicologie, acesta este folosit în scop *descriptiv*, pentru a reprezenta o muzică deja existentă[6]. În procesul transcrierii are loc un transfer mai mult sau mai puțin concordant de informație de la interpret la transcriitor, de la subiectivitatea primului la a celui de al doilea, fiecare fiind format şi familiarizat cu anumite coduri specifice de producere şi, respectiv, decodare; canalul propriu-zis este reprezentat de fenomenul

[2] Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *Wissenschaftsgeschichte und Forschungsmethoden*, în Dahlhaus, Carl (Ed.), „Volks- und Popularmusik in Europa", Laaber, 1997, p. 15.

[3] *Ibidem*, p. 15, 17.

[4] Oskar Elschek, *Musikethnologie und Elektroakustik*, în Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan, (Ed.) „Handbuch des Volkliedes", vol. II: „Historisches und systematisches – interethnische Beziehungen – Musikethnologie", München, 1975, p. 637.

[5] Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.*, p. 16.

[6] Charles Seeger, *Prescriptive and descriptive music writing,* în Kaufman Shelemay, Kay (Ed.), „Musical Transcription", The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, vol. 4, 1990, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro

sonor, fizico-acustic, singurul „obiectiv”[7]. Un alt factor important care poate restrânge gradul de relevanță a transcrierii muzicale este nivelul tehnic al înregistrării şi redării sonore[8].

Sistemul de notație poate fi, în funcție de interesul ştiințific, mai rafinat sau mai simplificat. În acest sens, Oskar Elschek deosebeşte trei tipuri de transcrieri: *de structură, detaliată* şi *sintetică*[9]. Cel dintâi tip, *de structură*, transcriere „sumară”, are menirea de a prezenta schematic profilul melodiei, prin standardizare. Ar corespunde, pe departe, cu ceea ce Simha Arom şi Frank Alvarez-Péreyre numesc *partitură modelată*, care pentru ei ia naştere în urma unui studiu aprofundat al repertoriului şi constă în extragerea unei forme melodice *epurate,* a unui *model,* ce ar contura *referința mentală* aflată la baza execuției fiecărei piese[10]. Amintim că şi Constantin Brăiloiu se referă la „un arhetip ideal, din care el [*interpretul, n.n.*] ne oferă întruchipări trecătoare”[11], observație care nu a dus, însă, la perfectarea unei metode speciale de transcriere.

Cel de al doilea tip, transcrierea *detaliată*, încearcă să consemneze orice lărgiri sau scurtări ale duratelor, fiecare fluctuație a înălțimii, tempoului, a modalității de interpretare. În principiu, o melodie poate fi văzută fie ca o succesiune de sunete separate, „lanț” de obiecte, lesne de redat în partitură, fie ca o „curgere” continuă, aspect uşor de observat în graficul de analiză electronică[12]. Or, aceste aspecte infinitezimale de nuanță melodică şi ritmică pot fi redate în partitură numai prin utilizarea unor semne suplimentare, care dau o imagine mai exactă a cursivității melodice, a fluctuației ritmice[13]. Deja la începutul secolului al XIX-lea, reprezentanții de seamă ai muzicologiei comparate berlineze, Carl Stumpf şi Erich Moritz von Hornbostel, dezvoltaseră, după modelul lingvisticii, numeroase semne „diacritice”, care indicau *glissando*-ul, *tremolo*-ul vocal, timbrele, registrele dinamice, zgomotele respirației, înălțimile imprecise, scurtările şi lungirile duratelor, pulsațiile ritmice ale sunetelor ținute etc.[14]. Această metodă, denumită „cvasifonetică”, a fost dezvoltată de Béla Bartók şi de şcoala maghiară. Simha Arom şi Frank Alvarez-Péreyre, referindu-se la notația *fonetică*, numită de ei *etică*[15], arată, dincolo de

[7] Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.*, p. 15.

[8] Oskar Elschek, *op. cit.*, p. 636.

[9] Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.*, p. 17.

[10] Simha Arom, Frank Alvarez-Péreyre, *Précis d'ethnomusicologie,* Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 65.

[11] Constantin Brăiloiu, *Folclorul muzical*, în *Opere* vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Republica Socialistă România, 1969, p. 106–107.

[12] Charles Seeger, *op. cit.*, p. 27.

[13] Oskár Elschek, Andreas Michel, James Porter, Doris Stockmann, *op. cit.,* p. 16.

[14] Doris Stockmann, *Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden*, în Kaufman Shelemay, Kay (Ed.), „Musical Transcription” (The Garland Library of Readings in Ethnomusicology, vol. 4), 1990, p. 221.

[15] Noțiunile *etic* şi *emic* sunt folosite de cei doi autori în sensul dat de cercetările sociologice, antropologice şi folcloristice, conform https://en.wikipedia.org/wiki/Emic_and_etic (23.03.2017).

https://biblioteca-digitala.ro

anumite avantaje, inconvenientul principal al acesteia de a fi prea încărcată, greu de citit, drept care o consideră utilă doar ca etapă „provizorie”[16].

Cel de al treilea tip, transcrierea *sintetică*, îmbină structura cu detaliul, fiind numită „fonemică”, cu un termen preluat din lingvistică. Acest tip de transcriere, obișnuit începând cu anii 1950, încearcă să redea atât conformația generală, cât şi particularitățile actului interpretativ. Pentru S. Arom şi F. Alvarez-Péreyre, această notație, denumită *emică*, tinde să elimine variațiile melodice şi ritmice accidentale, dând totuşi seama de variațiile constitutive ale melodiei, desprinse din investigarea mai multor piese din cadrul aceluiaşi repertoriu[17].

DATE PRIVIND PIESELE MUZICALE DE CĂLUŞ INVESTIGATE

Este în general admis faptul că dansurile căluşăreşti sunt grupate într-o suită sau ciclu coregrafic[18]. Probând o structură unitară pe întreg arealul județelor Argeş şi Olt, clasificarea realizată de cercetătoarea Anca Giurchescu, evidențiază într-un demers analitic de profunzime al amplelor campanii de culegere a Căluşului din anii 1972–1973 următoarele categorii: a) *jocuri proprii căluşăreşti*, compatibile circumstanței rituale, reprezentate de „un număr variabil de *mişcări* care pot fi considerate unități structurale individualizate prin denumire şi delimitate prin introducere şi final, ca şi un număr variabil de *plimbări*, majoritatea având denumiri proprii”[19], b) jocuri asimilate din alte contexte, ca hora satului, nunta etc., reprezentate de *Hora Căluşului* şi *Sârba din Căluş* cu rol de încheiere şi c) jocuri neasimilate, care se interpretează la solicitarea gazdei, *Tărăşelul, Alunelul, Amploieții, Băluța* etc.[20]. Proporțiile Căluşului argeşean sunt evaluate şi de coregrafii Dorin şi Cătălin Oancea care totalizează peste o sută de titluri de jocuri: „aceste *mişcări*, dimpreună cu toate celelalte, nu pot fi reproduse în fiecare curte vizitată ci, aşa cum preciza vătaful Petre Măsală: *cinci-şase colea, cinci-şase colea*”[21]. Pe de altă parte, dansurile generic denumite *Plimbări* şi *Mişcări*, sunt considerate de către Silvestru Petac aparținând aceleiaşi vârste culturale şi funcții ritualice[22]. Subsumând aceşti parametri procesului de selectare a melodiilor, audițiile muzicale au impus, la rândul lor, selectarea pentru transcriere a *jocurilor proprii căluşereşti* din cadrul întregului repertoriu stocat în arhivă. Piesele au fost culese ca *observații directe* sau *reconstituiri* ale obiceiului Căluşului.

[16] Simha Arom, Frank Alvarez-Péreyre, *op. cit.*, p. 64.

[17] *Ibidem,* p. 64–65.

[18] Silvestru Petac, *Texte şi contexte în cultura dansului tradițional*, Bucureşti, Editura Etnologică, 2014, p. 46.

[19] Anca Giurchescu, *Este Căluşul fără steag Căluş adevărat?*, în *Căluşul – emblemă identitară*, coordonator Narcisa Alexandra Ştiucă, Bucureşti, Editura Universității din Bucureşti, 2009, p. 80.

[20] *Ibidem*.

[21] Dorin Oancea, Cătălin Oancea, *Hălăi-şa. Căluşul argeşean*, Centrul Creației Populare al județului Argeş, Editura Paralela 45, 2001, p. 38.

[22] Silvestru Petac, *op. cit*., p. 46.

https://biblioteca-digitala.ro

Materialul muzical care a stat la baza acestui studiu însumează înregistrările melodiilor din Căluşul argeşean conservate în Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" (AIEF). Asupra acestui material a fost operată o selecţie rezultată în urma parcurgerii referinţelor bibliografice etnocoreologice şi a audierii preliminare a melodiilor. Cercetările asupra tipurilor şi structurii dansurilor, coroborate investigaţiilor de tip etnomuzicologic, au condus la coagularea unui nucleu de piese reprezentative, care au fost ulterior transcrise şi analizate.

Prima înregistrare îi aparţine lui Constantin Brăiloiu (disc nr. 545 a), în anul 1935, în satul Pădureţi, unde, două decenii mai târziu, etnocoreologul Vera Proca realiza cea dintâi culegere a dansurilor de Căluş (mg. 600 a-s). Acestor anchete punctuale li se alătură exemplarele provenite din campaniile realizate de etnocoreologul Anca Giurchescu, în perioada reală a desfăşurării obiceiului, în anii 1972 şi 1973 (mg. 4455–4459), în localităţile: Stolnici, Hârseşti, Zorile, Cornăţel, Ungheni, Pădureţi, Fălfani şi Mozăceni.

A rezultat un ansamblu de piese disparate, *Plimbări* şi *Mişcări* (în observaţie indirectă), şi o serie de suite (în observaţie directă şi indirectă), însumând peste două sute de melodii transcrise integral. Fiecare ciclu de Căluş este catalogat cu un singur index, numeric şi alfabetic, indiferent de numărul pieselor constitutive, astfel încât transcrierile dansurilor componente vor purta aceiaşi indici, cu precizarea suplimentară a numărului de ordine în ciclul de joc. Menţionăm că în această etapă au fost exceptate înregistrările festivalurilor, care impun o abordare analitică particulară.

PROBLEME TEHNICE ALE ÎNREGISTRĂRILOR

Repertoriul muzical al Căluşului din Argeş a fost înregistrat exclusiv pe bandă de magnetofon (un singur exemplar stocat pe disc). Calitatea imprimărilor s-a datorat, în cea mai mare parte, condiţiilor particulare pe care le induce culegerea în spaţiu deschis. Nu se poate ignora importanţa elementelor tehnice şi conjuncturale asupra procesului de transcriere. Atât sursa de alimentare, banda magnetică, microfonul, tipul instrumentelor muzicale, cât şi amplasarea aparatului de înregistrare în exteriorul spaţiului locuit, distanţa faţă de muzicant şi de grupul dansatorilor exprimă nivelul tehnic al înregistrării şi redării sonore, care, aşa cum am amintit deja, delimitează gradul de relevanţă a transcrierii muzicale. Pentru a profila dimensiunile analitice pe care le presupune acest proces, detaliem fiecare modalitate de soluţionare grafică a factorilor menţionaţi.

În situaţiile în care înregistrarea a fost supusă tensiunii oscilante a curentului, piesele au fost transcrise la o înălţime constantă, făcând abstracţie de fluctuaţii. Trebuie subliniat faptul că anunţurile pieselor pe bandă nu sunt însoţite de intonarea camertonului, astfel încât viteza de înregistrare, precum şi acordajul

https://biblioteca-digitala.ro

originar rămân necunoscute. Pentru piesele interpretate la vioară, au existat cazuri în care acordajul nu a corespuns cu frecvența etalon *la* de 440 Hz, situații în care transcrierile au fost realizate, totuşi, luând ca referință nota *la*[23], indiferent de înălțimea reală a acesteia (notarea pe o înălțime alterată superior sau inferior ar fi fost improbabilă deoarece ar presupune dificultăți insurmontabile de tehnică instrumentală).

Ne-am confruntat cu circumstanțe în care neclarități ale înregistrării s-au datorat fie distanței dintre sursa de înregistrare în raport cu locul performerilor, fie suprapunerii strigăturilor şi paşilor de dans peste muzică. Astfel de fragmente, marcate de o inteligibilitate redusă a stratului muzical, au fost supuse unor analize comparative cu fragmente similare ale unor piese asemănătoare. Intensitatea scăzută a unor sunete, imprecizia înregistrării sau interpretării au necesitat aproximarea lor prin intermediul unor note reduse ca dimensiune, utilizate deja şi de către Béla Bartók[24]:

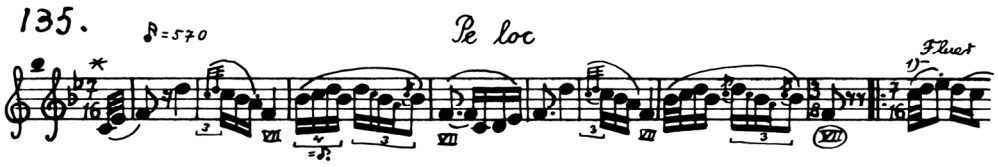


Fig. 1 – Exemplu de transcriere realizată de Béla Bartók, care conține note reduse ca dimensiune.

Unele înregistrări sunt deficitare prin echivocul dat de incipitul piesei. Spre exemplu, lăutarul începe să cânte, dar suprapunerea anunțului pe bandă îl determină fie să se oprească şi să reia, fie să aibă ezitări, fie să interpreteze la un nivel scăzut al intensității sonore; contextele confuze au fost soluționate de la caz la caz, corespunzător *intenționalității lăutarului.* În aceste cazuri, sesizarea gradului de siguranță a execuției corelat comenzilor de joc ale vătafului marchează debutul real al transcrierii, fiind omise acele fragmente executate cu ezitări.

O altă serie de probleme cu care ne-am confruntat a fost cea în care debutul înregistrării nu coincide cu cel al performării propriu-zise: imprimarea piesei este inițiată după ce lăutarul a început să cânte. Neconcordanțele şi lacunele au fost delimitate în transcriere prin *spațiu liber al portativului care marchează absența respectivelor fragmente* (fig. 2).

Observăm şi o situație în care, pe parcursul unei înregistrări, s-a constatat dezacordajul viorii; textul muzical a fost transcris ca şi cum ar fi fost executat la aceeaşi înălțime, cu menționarea deplasării registrului; a se vedea figurile 11 şi 12.

[23] Aceste situații frecvente în cazul instrumentelor cordofone au fost clarificate de către Tiberiu Alexandru în *Instrumentele muzicale ale poporului Român*, București, 1956, E. S. P. L. A., p. 159.

[24] Béla Bartók, *Roumanian folk music. Volume one. Instrumental melodies*, editat de Benjamin Suchoff, Haga, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

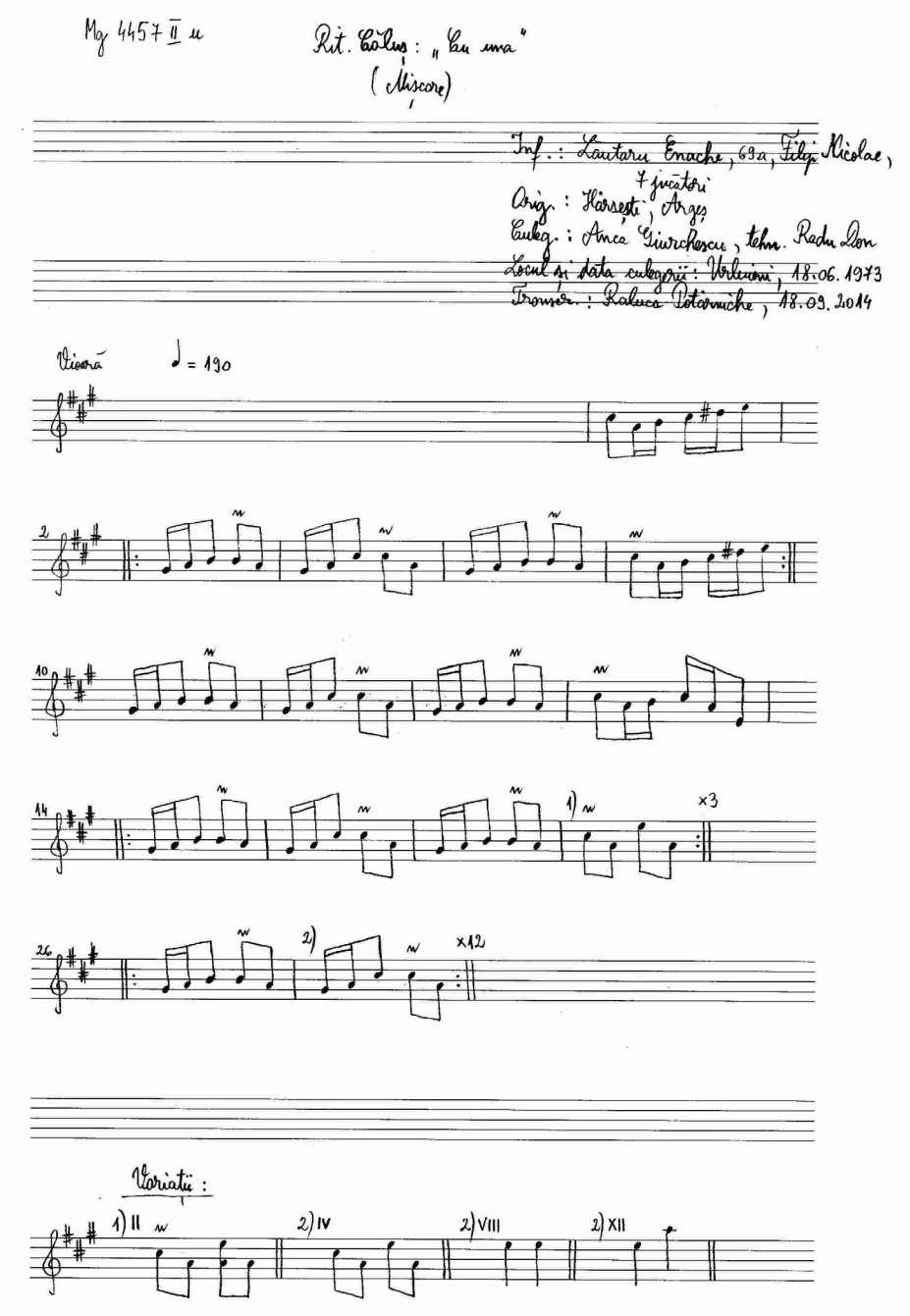


Fig. 2 – Exemplu de transcriere realizată de Raluca Potârniche, care evidențiază omiterea începutului piesei la înregistrare.

https://biblioteca-digitala.ro

Semnalăm şi unele probleme legate de catalogarea înregistrărilor, care comportă, în mod implicit, un set de proceduri ce au rolul de identificare ulterioară a pieselor pe banda de magnetofon: anunţurile genului, categoriei, numelui interpretului şi locului culegerii. Cele mai multe imprecizii au fost constatate la nivelul titlurilor anunţate, care în anumite cazuri par a fi orientative şi nu reflectă întotdeauna conţinutul real. Pentru a clarifica aceste aspecte am recurs la o analiză funcţională rezultată în urma corelării bibliografiei coreologice cu cercetarea repertoriului muzical. A fost stabilită o normă privind menţionarea următoarelor rubrici: „Rit Căluş", *tipul* dansului – *Plimbare* sau *Mişcare* –, *titlul* piesei, dacă este cazul, şi, eventual, numărul de ordine, dacă sunt mai multe piese denumite similar în cadrul aceluiaşi ciclu. În acelaşi timp, în situaţia în care titlul piesei indicat în catalogul AIEF nu corespunde anunţurilor de pe banda de magnetofon, am optat pentru cele din urmă.

PARAMETRII GENERALI AI TRANSCRIERII

Dintre parametrii transcrierii, planurile ritmic şi melodic trebuiau clarificate înainte de începerea procesului de notare a muzicii. Astfel, *armura* – ceea ce înseamnă determinarea scării modale sau a tonalităţii –, *tempoul*, *metrul* şi *diviziunea ritmică principală* au fost stabilite preliminar pentru fiecare piesă în parte[25]. Alţi parametri ai transcrierii, precum *ornamentele, repetiţiile şi variaţiile,* tratate mai jos doar din punctul de vedere al redării grafice, constituie, însă, elemente importante în determinarea *structurilor muzicale paradigmatice*[26].

Armura

Practică generalizată, melodiile instrumentale sunt transcrise la înălţimea reală, cea la care au fost cântate la înregistrare[27], cu precizarea că tonica este cea care coagulează notaţia armurii. Subliniind faptul că opţiunea pentru armura tonală constituie o dominantă a notaţiilor melodiilor de joc, etnomuzicologia românească a manifestat, în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, o concepţie flexibilă asupra armurii care exprimă, în numeroase cazuri, o realitate sonoră preponderent modală. Includerea modalului în accepţiunea de *tonalitate*, cu care adesea se întrepătrunde, în special la nivelul funcţiilor tonicii şi dominantei, a fost exprimată printr-o normă admisă, şi anume armura „modală": *omogenă*, configurată din diezi

[25] Aceste elemente au fost tratate sistematic în studiul nostru asupra *modelului de clasificare tipologică a melodiilor de căluş:* Mihaela Nubert Cheţan, Raluca Potârniche, Elena Şulea, Nicolae Teodoreanu, *Model de clasificare...*, p. 71–76.

[26] Aceste aspecte au fost tratate, de asemenea, într-un studiu anterior: Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Cheţan, Raluca Potârniche, Elena Şulea, *Structuri muzicale...*, p. 305–337.

[27] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 159, Iosif Herţea, István Almási, *245 melodii de joc*, Târgu Mureş, Casa Creaţiei Populare, 1970, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

sau bemoli (uneori, cu forme eliptice prin absența anumitor alterații în ordinea cvintelor) sau *eterogenă*, formată din combinarea diezilor cu bemolii. Transcrierile în care figurează armurile „modale" aduc un aport substanțial analizei sistemelor sonore şi, implicit, tipologiilor muzicale. Fără a epuiza lista autorilor care au folosit armura „modală", amintim aportul specialiştilor: Béla Bartók[28], Gheorghe Ciobanu[29], Ghizela Sulițeanu[30], Corneliu Dan Georgescu[31], Ioan T. Florea[32], Gottfried Habenicht, Cornelia Tăutu, Traian Mârza, Constantin Zamfir, Constantin Prichici, Vasile Nicolescu [33].

Astfel, elementele intrinseci oricărei piese instrumentale, alterațiile care intervin pe parcursul piesei şi tonica ar trebui să fie suficiente determinării armurii; dar, în anumite cazuri, marcate de modulații şi transpoziții, se impun investigații suplimentare pentru fixarea unei armuri adecvate.

În cazul melodiilor din Căluş, armura tonalității *La major*[34] a fost convenită în urma corelării unei serii de factori muzicali intrinseci şi a unor concluzii analitice rezultate din compararea melodiilor.

Pe plan analitic, investigarea întregului repertoriu muzical al *Plimbărilor* a evidențiat, în această etapă a cercetării, prezența cu preponderență a cromaticului trei, (mixolidic cu treptele a doua şi a patra alterate superior[35]) specific zonelor Munteniei şi Olteniei[36]. A fost remarcată, totodată, relația *dominantă-tonică*, *mi-la*, ca o prezență generală la nivelul întregului repertoriu, fapt ce s-ar putea subsuma unei orientări către tonalitate, sugerată şi de formulele arpegiate.

Aceste trasee analitice au fost complinite de analiza aplicată tehnicii instrumentale, din care s-a detaşat cea specifică viorii, fiind perceptibile audiției coardele libere. Mai mult, observația pe care Gheorghe Ciobanu o făcea referitor la aspirațiile lăutarilor privind maximizarea intensității sonore completează argumentația noastră privind fixarea armurii lui *La major* pentru întreg repertoriul

[28] Béla Bartók, *op. cit*.

[29] Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1969.

[30] Ghizela Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1976.

[31] Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1968.

[32] Ioan T. Florea, *Folclor muzical din județul Arad. 500 melodii de joc*, Arad, Centrul de Îndrumare a Creației Populare şi a Mişcării Artistice de Masă al județului Arad, 1974.

[33] Autorii transcrierilor la care facem referire se regăsesc în volumul publicat de către Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală şi corpus de melodii instrumentale,* Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1984.

[34] Menționăm că armura lui *La major* există în transcrieri ale repertoriului de Căluş, aflate ca manuscris în AIEF (Argeş) şi publicate în volume: Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular...*, Speranța Rădulescu, *Tarafu şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, p. 294 (Ilfov).

[35] Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc...,* p. 62.

[36] Gheorghe Oprea, Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1983, p.130.

https://biblioteca-digitala.ro

căluşeresc: „nevoia de a se face auziți cât mai departe a făcut ca lăutarii să cânte *în registru înalt* [...] pentru muzica instrumentală tonalitățile preferate sunt *Re*, *La* şi *Mi* [major n.n.]”[37].

Ornamentele

Notația ornamentelor în melodiile din ciclul căluşăresc argeşean s-a conformat procedurii comune. O problemă deosebită, corelată gradului de rapiditate a execuției, a reprezentat-o opțiunea pentru mordent, notat ca atare sau cu triolet de *şaisprezecimi*. Dacă deosebirea între forme este evidentă, atunci ea poate fi redată în scriere prin formule diferite.

Ritmul şi metrul

Muzica instrumentală de joc cultivă preponderent un ritm regulat, ce pare înrudit fie cu metrica apuseană, cunoscut ca ritm *distributiv*[38], fie cu muzica folclorică vocală, fiind numit ritm *de dans (orchestic)*[39]. *Plimbările* şi *Mişcările* transcrise relevă o structură metrică binară cu predominanța subdiviziunilor binare. Totuşi au existat anumite cazuri în care prezența subdiviziunilor ternare s-a considerat a fi o combinație a două subunități ritmice în care prima, fiind mai lungă, ar putea fi considerată o *accentuare expresivă* a timpilor celulelor. Luând în considerare predominanța subdiviziunilor binare, notarea ca subdiviziuni ternare rezolvă doar o problemă de prezentare grafică a acestei situații[40].

Tempoul

Cercetările au demonstrat importanța tempoului ca parametru esențial în determinarea tipurilor muzicale. În studiul introductiv al volumului *Muzica dansurilor populare din Muscel*, Ghizela Sulițeanu explica relevanța pe care o are tempoul în definirea tipologiei dansurilor: „Importanța tempo-ului în determinarea tipului muzical-coregrafic este atât de mare încât uneori poate duce la schimbări determinante pentru însuşi caracterul coregrafic. De pildă, intensificarea tempoului unei hore cu ritm binar în diviziune ternară poate presupune o identificare cu sârba”[41].

Pe de altă parte, tendința de accelerare a tempoului, sesizată în ultimele decenii la nivelul întregului repertoriu de joc românesc, determină denaturarea şi uniformizarea ritmului sincopat la nivel de ritm drept (binar) şi conduce la

[37] Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p.113.

[38] Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967, p. 174–180.

[39] Traian Mîrza, *Ritmul orchestic (de dans), un sistem distinct al ritmicii populare*, în „Studii de muzicologie”, vol. VIII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, p. 231–262.

[40] Este o problemă comentată pe larg într-un articol anterior: Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Şulea, Nicolae Teodoreanu, *Model de clasificare...*, p. 80.

[41] Ghizela Sulițeanu, *op. cit.*, p. 107.

https://biblioteca-digitala.ro

dispariția unor motive cinetice (pinteni, cârlige, sărituri în *Ardelenele* din zona Bihorului)[42].

Există cazuri în care tempoul poate condiționa chiar structura însăşi. În acest sens exemplificăm cu o situație particulară: transcrierile unei clase de *Mişcări* singulare prin dimensionarea minimală a materialului muzical şi repetitivitatea exclusivă a acestuia[43]. Comprimarea *optimilor* în *şaisprezecimi*, cu valoarea metronomică a pătrimii de 104, configura o unitate de construcție echivalentă unei *celule*, după cum se observă în exemplul de mai jos:

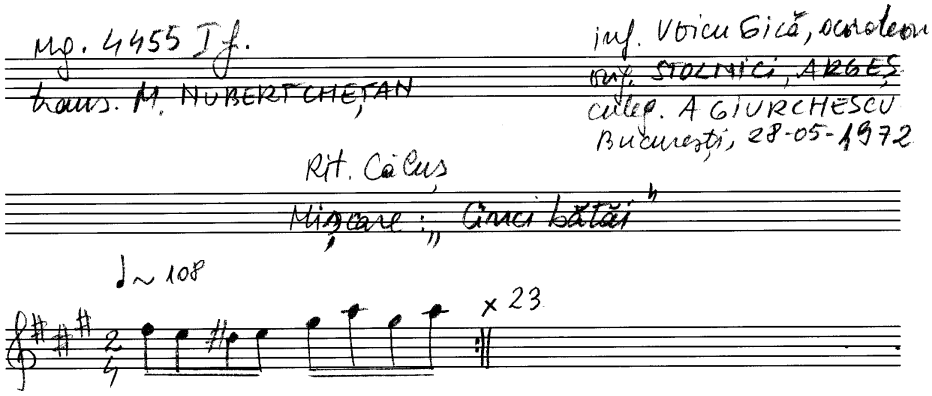


Fig. 3 – Exemplu de transcriere inițială realizată de Mihaela Nubert-Chețan, în care celula este unitatea de construcție.

Pe de altă parte, aprecierea unei valori metronomice de 208 ar fi profilat o unitate superioară sintactic, un *motiv*. Această ambiguitate sintactică a fost soluționată ca urmare a demersurilor prezentate în continuare.

Pentru definitivarea transcrierii am apelat la analizarea constituenților muzicali asemănători identificați şi în alte piese. În primul rând au fost investigate acele melodii de factură repetitivă similară; însă, în unele dintre acestea, formulele melodice prezentau în mod constant variații cu profil descendent, specific unor cadențe pe tonică, executate la fiecare a patra unitate constructivă. În funcție de notarea valorilor se puteau profila două entități structurale diferite: în cazul notării în *şaisprezecimi*, discursul muzical s-ar fi integrat unei *fraze*, formate din patru *celule,* în timp ce, în cazul notării în *optimi*, acesta ar fi fost amplificat la nivelul unei *perioade*, alcătuite din patru *motive.* Această ultimă variantă, ca în exemplul de mai jos, *Măldăreanca*, pare ceva mai probabilă din punct de vedere structural-formal, fără însă a se impune în mod definitiv ca singura valabilă:

[42] Zamfir Dejeu, *Dansuri tradiționale din Transilvania. Tipologie*, Cluj, Editura Clusium, 2000, p. 63.

[43] Astfel de piese „minimalist-repetitive" definesc o marcă interpretativă singulară, aparținând unui singur interpret: acordeonistul Voicu Gică.

https://biblioteca-digitala.ro

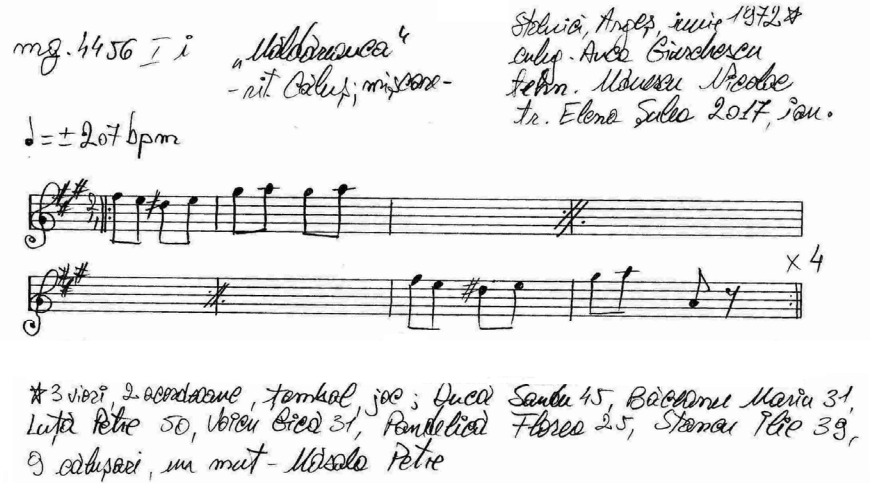


Fig. 4 – Fragment dintr-o transcriere realizată de Elena Şulea, în care motivul este unitate de construcție.

În al doilea rând, a fost remarcată prezența aceloraşi constituenți în contexte structurale explicite, şi anume în acele piese care dețin mai multe secțiuni formale, cu material muzical contrastant. Profilul acestor formule muzicale distincte nu corespundea reprezentării în *şaisprezecimi*, după cum se poate observa în exemplul următor, în care sistemul trei introduce o structură diferită de prima, conturată, în mod incontestabil, ca *motiv* repetat:

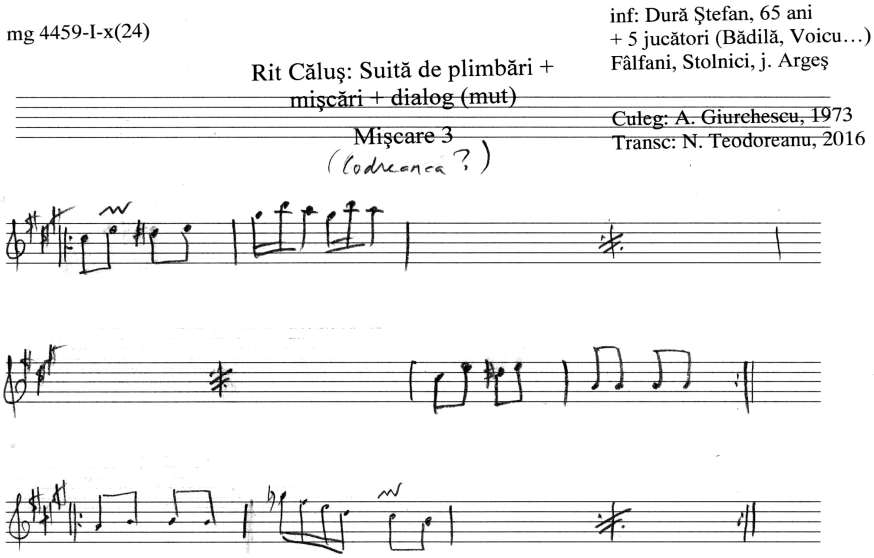


Fig. 5 – Exemplu de transcriere realizată de Nicolae Teodoreanu, în care motivul este unitatea de construcție, desprinsă dintr-un context structural explicit.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aceste investigații au adus clarificări suplimentare asupra modalității de notare. Totuşi, fără a supraevalua rolul tempoului, invariabilitatea rapidității sale (cu valori metronomice care depăşesc 120), definitorie pentru întregul repertoriu căluşăresc, a constituit un factor important de reglementare a exprimării grafice, în acest caz în favoarea *optimilor*.

Repetițiile

Spre deosebire de folclorul vocal, muzica instrumentală nu cunoaşte gruparea rândurilor melodice în strofe repetate aproape identic, aşa cum întâlnim în majoritatea genurilor vocale, exceptate fiind poate unele bocete, baladele sau melodiile din folclorul copiilor. Modalitatea de alcătuire a pieselor vocale în strofe melodice a permis cristalizarea unui sistem de notație adecvat. Uneori s-a notat numai prima strofă. Totuşi, atunci când este vizată piesa în ansamblu, s-au practicat în etnomuzicologia românească două metode de transcriere: a) notarea completă a primei strofe şi marcarea variațiilor ca „note de subsol", b) *transcrierea sinoptică*, folosită mai întâi de Constantin Brăiloiu, care presupune notarea primei strofe pe un singur portativ şi redarea pe portativele corespondente următoare, în paralel cu textul, numai a notelor sau duratelor care sunt variate. Cu un termen mai savant, Simha Arom numeşte o astfel de transcriere *paradigmatică*[44]. C. Brăiloiu arăta avantajul deosebit oferit de acest tip de transcriere în deosebirea momentelor esențiale de cele mai puțin importante ale melodiei, cele din urmă fiind cele mai atinse de mecanismul variațional. Un alt beneficiu este acela că o asemenea transcriere poate reda, dacă e cazul, modificări ale structurii formale, desemnate de Brăiloiu ca „prefacere a tiparului arhitectonic însuşi"[45].

Muzica de joc, deosebită de cea vocală, nu cunoaşte construcția prin strofe melodice. Din punctul de vedere al alcătuirii formale, o astfel de piesă se poate situa între repetiția identică a unor segmente foarte scurte şi adevărate construcții muzicale extrem de complexe. În situația în care un discurs muzical conține repetiții, de cele mai multe ori a fost transcris doar segmentul inițial, fără indicarea expresă a repetiției şi, cu atât mai puțin, a numărului de reluări. În cazul pieselor care nu conțin repetiții, soluția la care s-a recurs în practica obişnuită a fost fie cea a transcrierii complete, fie cea a notării unui fragment considerat reprezentativ pentru piesa respectivă.

În ceea ce ne priveşte, atunci când apar repetiții, am optat pentru transcrierea integrală a segmentului compact, cu marcarea numărului de reluări. Pentru transcrierile de arhivă, am recurs la o altă formă de marcare a repetiției nemijlocite, folosind un semn obişnuit mai ales în ştimele de orchestră pentru fragmente *similare*[46], atunci când acestea vizează o măsură (𝄎 /.) sau două consecutive (𝄎 //.); a se vedea exemplul

[44] Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm. Musica Structure and Methodology,* Cambridge, New York, Merlbourne, Sydney, Cambridge University Press, 2004, p. 163.

[45] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor români. Schiță a unei metode de folklore muzical*, în „Opere", vol. IV, Bucureşti, 1979, p. 43–45.

[46] Semn numit *simile mark,* conform https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_musical_symbols (23.03.2017).

https://biblioteca-digitala.ro

muzical de mai sus. Desigur, în situația în care nu există repetiții, am procedat la transcrierea integrală a piesei.

Variațiile

Notarea variațiilor a fost tratată de către cercetători în două modalități divergente: pe de-o parte, variațiile sunt ordonate diacronic la nivelul fragmentului muzical transcris complet, iar pe de altă parte, sunt menționate în succesiunea reală a apariției lor, indiferent dacă este vorba de prima execuție sau de repetiție. Deceniul şase al secolului trecut este perioada în care această direcție de notare se generalizează. Piesa de joc *Țarina din Dealu Negru*, înregistrată în comuna Călățele, Cluj, consemnată de Virgil Medan[47], este un exemplu sugestiv în acest sens:

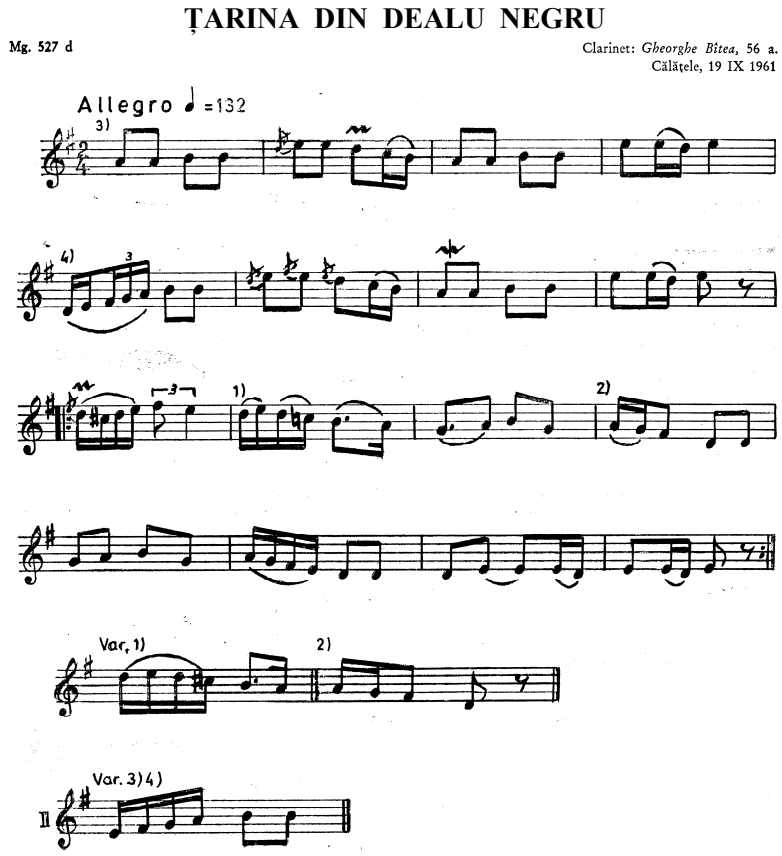


Fig. 6 – Exemplu de transcriere realizată de Virgil Medan, care conține notarea variațiilor în succesiunea prezumtiv reală a apariției lor.

[47] Virgil Medan, *160 melodii populare instrumentale*, Cluj, Casa Județeană a Creației Populare, 1968, p. 133.

https://biblioteca-digitala.ro

Un element suplimentar cu sens variațional, întâlnit în unele transcrieri de muzică instrumentală, este *volta.* Oferind o perspectivă izolată, notarea repetițiilor, prin intermediul voltelor, practicată de către Béla Bartók şi Corneliu Dan Georgescu, poate fi considerată o corespondență a formei strofice din cântecul vocal. În interpretarea dată de etnomuzicologul maghiar[48], atribuțiile *voltei* se amplifică: pe de-o parte, sunt notate finalurile diferite, adaptate ca metodă de către etnomuzicologi din partiturile muzicii clasice, iar pe de altă parte, *volta* este asimilată ideii de reluare a aceluiaşi fragment muzical (un fel de „strofă melodică"), marcată de Bartók prin: *volta 1, volta 2, volta 3* etc.:

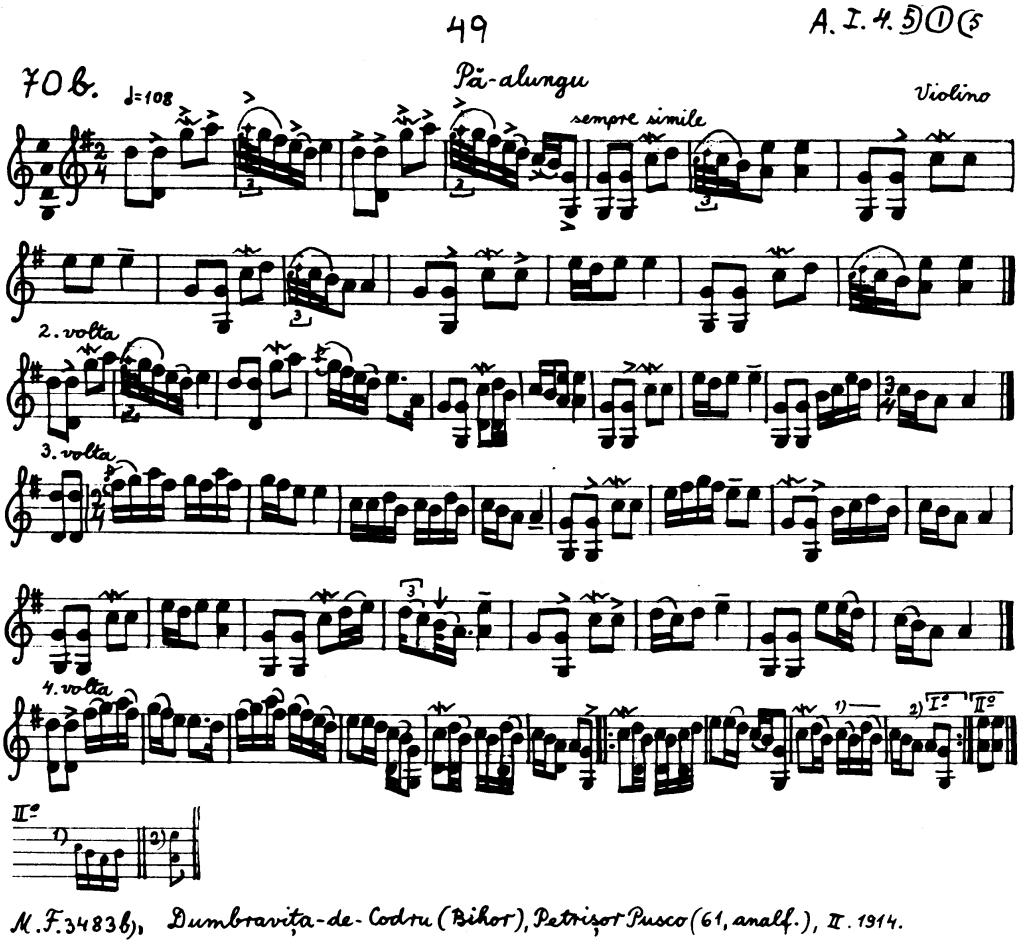


Fig. 7 – Exemplu de transcriere cu volte, realizată de Béla Bartók.

[48] Béla Bartók, *op. cit*.

https://biblioteca-digitala.ro

În transcrierile melodiilor din Căluş din prezenta cercetare, variațiile au fost consemnate urmând diacronia structurală, fiind notate prin intermediul cifrelor arabe. În subsolul paginii, unde sunt date diferitele variante, au fost folosite cifrele romane, prin care este marcat numărul repetiției la care se face referință. Dacă o unitate melodică aduce mai multe variațiuni, acestea vor purta acelaşi indice numeric. În anumite situații, în care o variație are amploarea unui motiv, afectând sfârşitul unei *fraze*, deci are rol de structurare în formă, am recurs la utilizarea voltelor în loc de trimiterile variaționale.

Variațiile accidentale care provin din interpretarea defectuoasă a interpretului au fost neglijate, aplicând metoda transcrierii *emice*, la care ne-am referit mai sus. Deosebirea dintre o variațiune structurală şi una accidentală a rezultat din transcrierea integrală a melodiei şi din compararea melodiei cu altele înrudite.

Existența mai multor linii melodice, în general două, era, de obicei, consemnată pe un singur portativ[49]. În cazul unui număr mai mare de interpreți, cum sunt înregistrările Căluşului din Stoeneşti (1972), suprapunerea unor voci solistice, vioara şi acordeonul, a creat impresia existenței unor suprafețe de polivocalitate pe care le-am asociat *heterofoniei instrumentale*. Aceste superpoziționări particularizează un tip involuntar de execuție concomitentă a fragmentelor respective, dictată în special de rutina individuală a muzicanților, de instinctul de variație, de lipsa de preocupare a interpreților pentru concordanța „perfectă" în unison a melodiilor. Celulele muzicale în discuție coincid în privința intonării simultane a pilonilor principali ai arpegiului lui *La major*, ceea ce face ca suprapunerea lor să nu creeze disonanțe. Pentru vizualizarea profilului diferit al celulelor am optat pentru folosirea unui portativ juxtapus, similar cu *ossia* din partiturile muzicii clasice, prin care se marchează varianta concomitentă a unui fragment muzical notată deasupra portativului principal (fig. 8).

CONFIGURAREA TRANSCRIERII ANALITICE

Premise

Ceea ce deosebeşte, după toate aparențele, repertoriul de Căluş de alte repertorii de joc, sau cel puțin piesele provenite din observații directe de cele realizate prin culegeri indirecte, este faptul că piesele din Căluş cercetate de noi prezintă aspecte remarcabile de arhitectonică muzicală, insuficient investigate până acum, care nu sunt sesizabile la o transcriere obişnuită. Pentru studierea acestora, s-a impus, de la început, transcrierea integrală a melodiilor din Căluşul argeşean, cu precizarea tuturor detaliilor structurale şi aplicarea principiilor transcrierii *emice (sintetice)*, care dau seama atât de structura melodico-ritmică, cât şi de variațiile structurale.

[49] Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular...*, p. 218–219.

https://biblioteca-digitala.ro

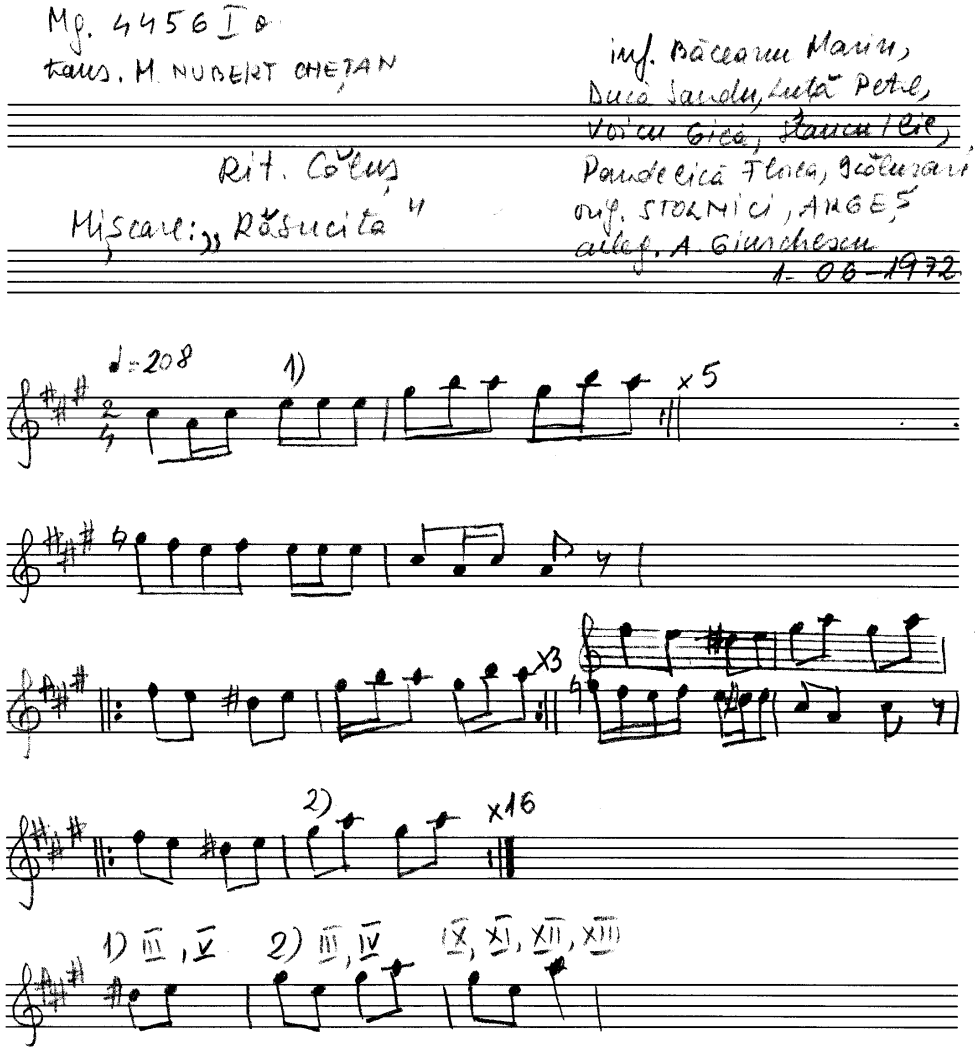


Fig. 8 – Exemplu de transcriere
realizată de Mihaela Nubert-Chețan, care include *ossia*.

https://biblioteca-digitala.ro

În analiza noastră sunt implicate două planuri, pe care le vom dezbate separat: 1) construcția segmentelor muzicale constitutive şi 2) orânduirea acestor segmente în ceea ce numim *forma generică* a piesei. Aceste planuri, observate acum aparte, vor putea fi integrate într-o cercetare viitoare, dedicată sintaxei muzicale.

Construcția segmentelor muzicale

Ceea ce ne interesează pentru relevanța transcrierii este redarea modului de articulare structural-formală, mai precis, modalitatea de alcătuire sintactică. Acest aspect va implica şi stabilirea unor procedee adecvate de notație. Discursul muzicii de joc se compune din segmente mai mici sau mai mari, denumite în mod curent – cu o terminologie preluată din muzicologia clasică – *celule*, *motive*, *fraze*, *perioade*. Corneliu Dan Georgescu aminteşte, în volumul său dedicat muzicii de joc, aceste elemente (exceptate fiind *perioadele*), doar că el nu urmăreşte construcția întregii piese şi nici articulațiile ample ale piesei, ci modalitatea de raportare a primei secțiuni („fraze") la cea de a doua, fiind posibile două situații: *izomorfie,* când ambele secțiuni sunt construite similar, şi *heteromorfie,* când secțiunile diferă ca mod de structurare[50]. Alcătuirea fiecărei secțiuni („fraze") permite şapte situații structurale: *celulară, celular-motivică, motivic-celulară, motivică, frazală, motivic-frazală, bifrazală*[51], cu mențiunea că autorul ia în considerare nu construcția de ansamblu a unei secțiuni, ci cea mai mică unitate structurală, „cărămida", identificată pe baza criteriului repetiției/nonrepetiției. În mod excepțional, o „frază" poate avea, la Georgescu, o structură mai amplă decât extensia ei prezumtivă, când apare o alcătuire *bifrazală*, ceea ce înseamnă că cele opt celule constitutive se succed fără nicio repetiție[52].

Din punctul nostru de vedere, vom identifica, la nivel macrostructural, dincolo de repetițiile sau nonrepetițiile observabile la microstructură (ale „cărămizii"), segmentele constructive cele mai mari ale formei („zidurile"), care nu coincid decât arareori cu tipul de structură de bază. Astfel, un segment muzical oarecare va putea avea o construcție de un tip şi o structură de un alt tip. Spre exemplu, o *perioadă* poate avea structură *celulară*, *motivică*, sau *frazală*, sau chiar *bifrazală*, după cum un *motiv* nu poate avea decât structură *motivică* sau *celulară* [53]. Exemplificăm în tabelul de mai jos variantele de structurare omogenă pentru cele patru segmente constructive posibile, fiind excluse structurările eterogene de tipul: *celular-motivic*:

[50] Aceste aspecte au fost preluate şi adaptate în studiul nostru anterior *Model de clasificare tipologică a melodiilor de Căluş* (Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Şulea, Nicolae Teodoreanu, *op. cit.*, p. 75).

[51] În studiul său asupra *Improvizației*, Corneliu Dan Georgescu renunță la denumirile clasice şi numeşte segmentele structurale *unități de construcție de o măsură, de două, de patru*, eventual de *opt* (Corneliu Dan *Georgescu, Improvisation in der traditionellen rumänischen Tanzmusik, Eisenach*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1995, p. 65–66) .

[52] Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular...*, p. 40, 64.

[53] Nu intrăm în detalii în această etapă a analizei legate de condițiile în care un număr de celule sau motive repetate pot da naştere unui segment mai amplu decât ele însele. Această problemă va necesita o discuție aparte, care ține de sintaxa muzicală.

https://biblioteca-digitala.ro

Segment	celulă	motiv		frază				perioadă							
Structură	celulară	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.	cel.
		motivică		motivică		motivică		motivică		motivică		motivică		motivică	
				frazală				frazală				frazală			
								bifrazală							

Un aspect care merită relevat, legat de segmentele formale, este alcătuirea binară, *cvadrată*, văzută ca o formă de „simetrie" constructivă, prezentă semnificativ în jocul popular, după cum observa şi Corneliu Dan Georgescu[54], inclusiv în repertoriul de Căluş. Această *cvadratură* poate fi exprimată prin formula matematică: 2^N, astfel: $2^0 = 1$ *(celulă)*, $2^1 = 2$ *(motiv)*, $2^2 = 4$ *(frază)*, $2^3 = 8$ *(perioadă)*.

Dacă C.D. Georgescu nu pare a urmări reflectarea grafică a *cvadraturii* în transcrierile sale, alţi autori notează, când este cazul, secţiunile simetrice, *frazele*, unele sub altele, pentru a fi mai uşor observate. Spre exemplu, Virgil Medan, în volumul *160 melodii populare instrumentale*[55], precum şi Zamfir Dejeu, în volumul de transcrieri muzicale şi coreice *Dansuri tradiţionale din Transilvania. Tipologie*[56], evidenţiază *cvadratura* pieselor prin ordonarea frazelor pe portative.

În mod similar, notează Ioan T. Florea unele dintre piesele de joc în *Folclor muzical din judeţul Arad. 500 melodii de joc*[57], urmărind o dispoziţie grafică simetrică a melodiilor, fapt care reflectă interesul vădit al etnomuzicologului pentru structura muzicală. Acesta, în *Nota introductivă* a volumului, semnalează modalitatea de organizare a melodiilor în *motive*, care se supraordonează de obicei „parimotivic" („pătrat") în – ceea ce el numeşte – *linii melodice*[58]. Exemplificăm din volumul acestuia cu următoarea transcriere[59]:

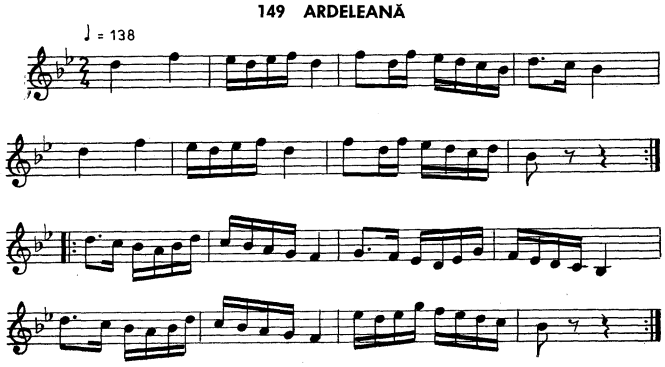


Fig. 9 – Exemplu de transcriere realizată de Ioan T. Florea, care evidenţiază încadrarea simetrică a frazelor.

[54] Corneliu Dan *Georgescu, Improvisation in der...*, p. 66.
[55] Virgil Medan, *op. cit*.
[56] Zamfir Dejeu, *op. cit*.
[57] Ioan T. Florea, *op. cit.*
[58] *Ibidem*, p. 12.
[59] *Ibidem*, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro

Este un tip de alcătuire care pare înrudită cu tiparele muzicale clasice, iar această observație va fi valabilă şi în situațiile când apar „asimetrii", abateri de la *cvadratură,* extrem de întâlnite în repertoriul de Căluş. Aceste „asimetrii" devin, în cadrul tipului de transcriere pe care o configurăm noi, elementul determinant pentru conturarea unei metode speciale de notare şi aşezare în pagină.

Forma generică

Evidențierea articulațiilor structurale deschide drumul analizei formale de ansamblu, care va identifica şi va departaja, pentru început, segmentele propriu-zise ale formei, indiferent de dimensiunea lor reală. În etnomuzicologia românească, Tiberiu Alexandru şi Ghizela Sulițeanu au marcat prin litere majuscule arhitectonica pieselor ample, deseori cu forme libere[60]. În cazul secțiunilor care sunt reluate, cercetătorii au proiectat scheme în care literele alfabetului, combinate sau nu cu semnele de repetiție, substituie transcrierea anumitor secțiuni[61] (fig. 10).

O metodă utilă, în actuala etapă a analizei, este procedeul perfectat de muzicologul şi lingvistul Nicholas Ruwet[62], procedeu prin care sunt identificate secțiunile muzicale unitare, ce includ de obicei segmente structurale bazate prioritar pe repetiții (eventual variate) şi permite separarea acestora de segmentele cu material diferit. Obținem, astfel, *forma muzicală generică*, pe care o determinăm, aşadar, prin cele două procedee: 1) identitate-contrast, cum am arătat, şi 2) segment constructiv unitar, care poate fi *perioadă, frază, motiv* sau chiar *celulă*, cu sau fără repetiții.

Asemenea aspecte odată circumscrise vor impune o anume metodă de notație, care să scoată în evidență modalitatea de articulare în forma muzicală generică a segmentelor, ținând cont de ambele puncte de vedere. În acest domeniu Căluşul, cel puțin, aduce numeroase abateri de la o regulă simplă, ceea ce impune o atenție specială în analiza şi consemnarea acestui repertoriu.

Un pas mai departe în analiză ar presupune identificarea relației de înrudire–variație–opoziție observate la toate nivelurile structurale din toate segmentele generice, ceea ce ar constitui analiza *sintactic-formală* propriu-zisă, aspect care depăşeşte, însă, cadrul studiului de față.

Definire

Dacă transcrierea uzuală a muzicii instrumentale se rezuma la transpunerea grafică a parametrilor muzicali: tempo, armură, ritm, metru, ornamente, variații etc., aceasta nu reda în mod expres nici *forma generică*, nici *construcția segmentelor*, cu unele excepții, precum cele amintite mai sus. Cercetarea noastră, aplicată asupra întregului

[60] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 194–199, Ghizela Sulițeanu, *op. cit.*, p. 164, 170, 183–189, 270–271, 293, 433 etc.

[61] *Ibidem*, p. 200, 201.

[62] Tehnică de analiză aplicată de noi în segmentarea paradigmatică, prezentată în studiul: Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Chețan, Raluca Potârniche, Elena Şulea*, Structuri muzicale...*, p. 311.

https://biblioteca-digitala.ro

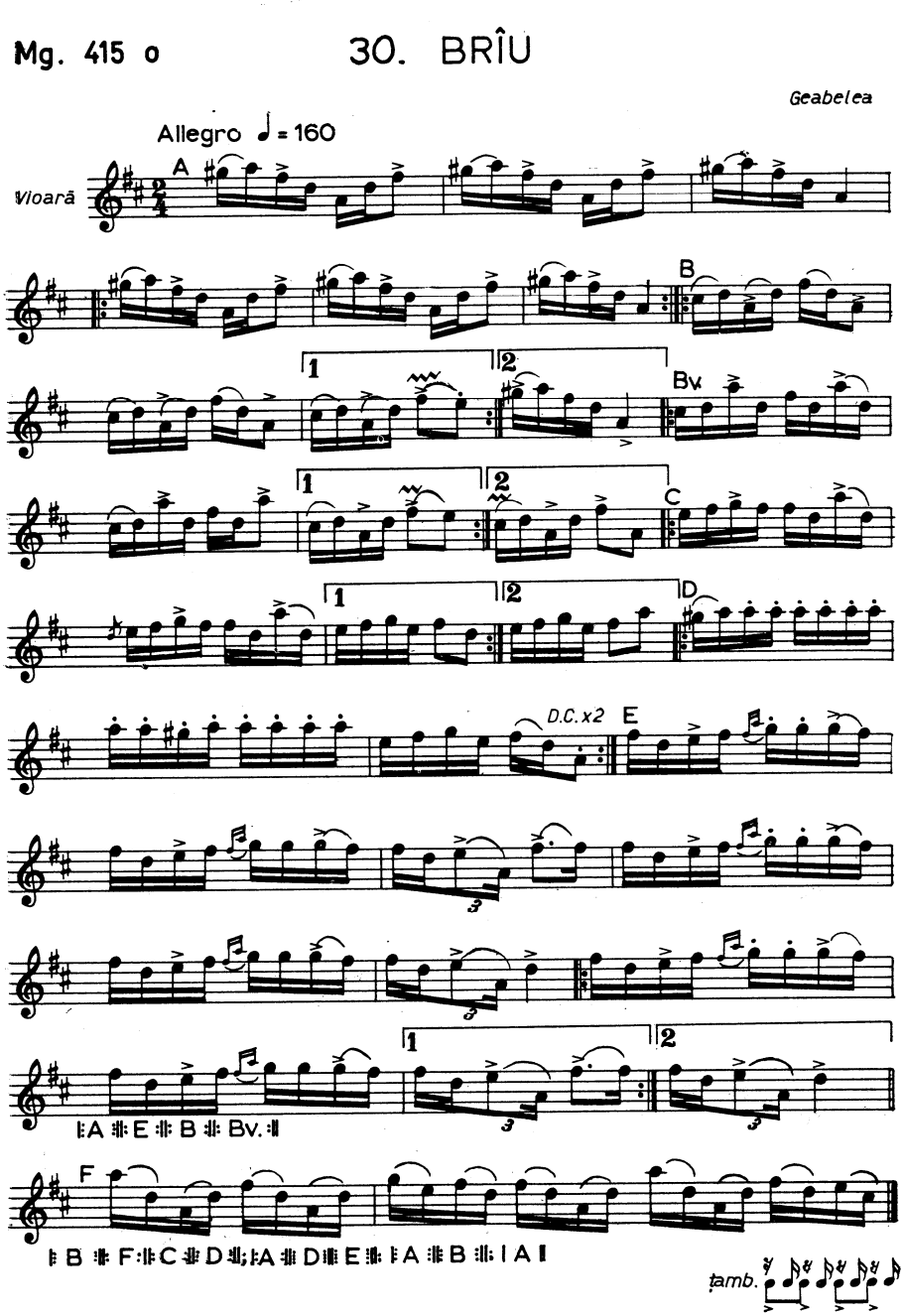


Fig. 10 – Exemplu de transcriere realizată de Ghizela Sulițeanu, în care este folosită notarea formei generice şi a fragmentelor substituite prin litere.

https://biblioteca-digitala.ro

repertoriu de jocuri din Căluşul argeşean, a impus elaborarea unei noi modalităţi de consemnare muzicală, pe care am denumit-o *transcriere analitică*, al cărei scop este evidenţierea şi a acestor aspecte. Astfel, *transcriere analitică se defineşte ca o formă de notaţie care reflectă în mod explicit atât forma generică, văzută ca dispunere în diacronie a paradigmelor distincte*[63]*, cât şi relaţiile sintactice definitorii pentru construcţia segmentelor muzicale*. Desigur, orice transcriere este, în esenţă, şi o formă de analiză[64], dar folosirea termenului „analitic" în acest context subliniază o investigare suplimentară a nivelelor constructiv-formale, care este reflectată în partitură.

Am urmărit, aşadar, ca, printr-o anume aşezare în pagină a fragmentelor muzicale, să realizăm şi o analiză aprofundată a formei muzicale. Au fost identificate numeroase cazuri în care celule muzicale identice pot forma una sau mai multe unităţi sintactice (motiv, frază, perioadă) în cadrul unei singure secţiuni; dar există şi suficiente cazuri de combinare a unităţilor constructive în cadrul aceleiaşi forme generice. În acelaşi timp, reamintim că înregistrările sunt realizate în prezenţa echipelor de dansatori coordonaţi prin comenzile de joc ale vătafului, fapt care, nu de puţine ori, a determinat apariţia unor „flexiuni" ale cvadraturii; iar aceste parcursuri evenimenţiale necesită o exprimare grafică adecvată. Pe scurt, aşezarea în pagină va trebui să fie conformă construcţiei interne a pieselor.

Aşadar, *transcrierea analitică* se aplică astfel: în situaţia segmentelor constructive mai ample, precum *fraza* şi *perioada*, se va urmări notarea lor integrală pe un portativ pentru frază şi pe două pentru perioadă. Dacă o *perioadă* constă din repetiţia unei fraze, variată sau nu, aceasta va putea fi scrisă pe un singur portativ, cu notarea semnului de repetiţie şi, eventual, cu precizarea voltelor. În situaţia segmentelor constructive mai reduse, precum *motivul* sau *celula*, care singure constituie o secţiune generică, oricare dintre acestea se va nota pe un portativ separat, fără cumularea mai multor segmente pe acelaşi portativ, chiar dacă aceasta înseamnă un spaţiu gol pe portativ.

Aceste segmente, mai ales cele mici, pot aduce, însă, multiple reluări, care vor fi marcate prin semn de repetiţie însoţit de precizarea numărului de repetiţii, marcat prin semnul înmulţirii şi cifra corespondentă. În exemplul de mai jos se pot observa toate tipurile de construcţii posibile: *frază* (repetată, în primul sistem şi simplă în ultimul sistem), *perioadă* (sistemul doi, prin folosirea voltelor), *motiv* (sistemul patru), *celulă* (sistemul trei şi, mai ales, cinci):

[63] Acestea au fost prezentate de Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Cheţan, Raluca Potârniche, Elena Şulea, în *Structuri muzicale...*, p. 305–337.

[64] Spre exemplu, etnomuzicologul Constantin Secară foloseşte termenul de *notaţie analitică* sau *tip de notaţie descriptiv-analitic* (în *Notaţia muzicală*, publicat în *Etnologie românească. Folcloristică şi etnomuzicologie, Metodologie. Arhive. Instrumente de lucru*, partea 1, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2007, p. 239–240), dar sensul pe care îl dă acesta este de notare detaliată, *fonetică,* a cântecului vocal şi instrumental

https://biblioteca-digitala.ro

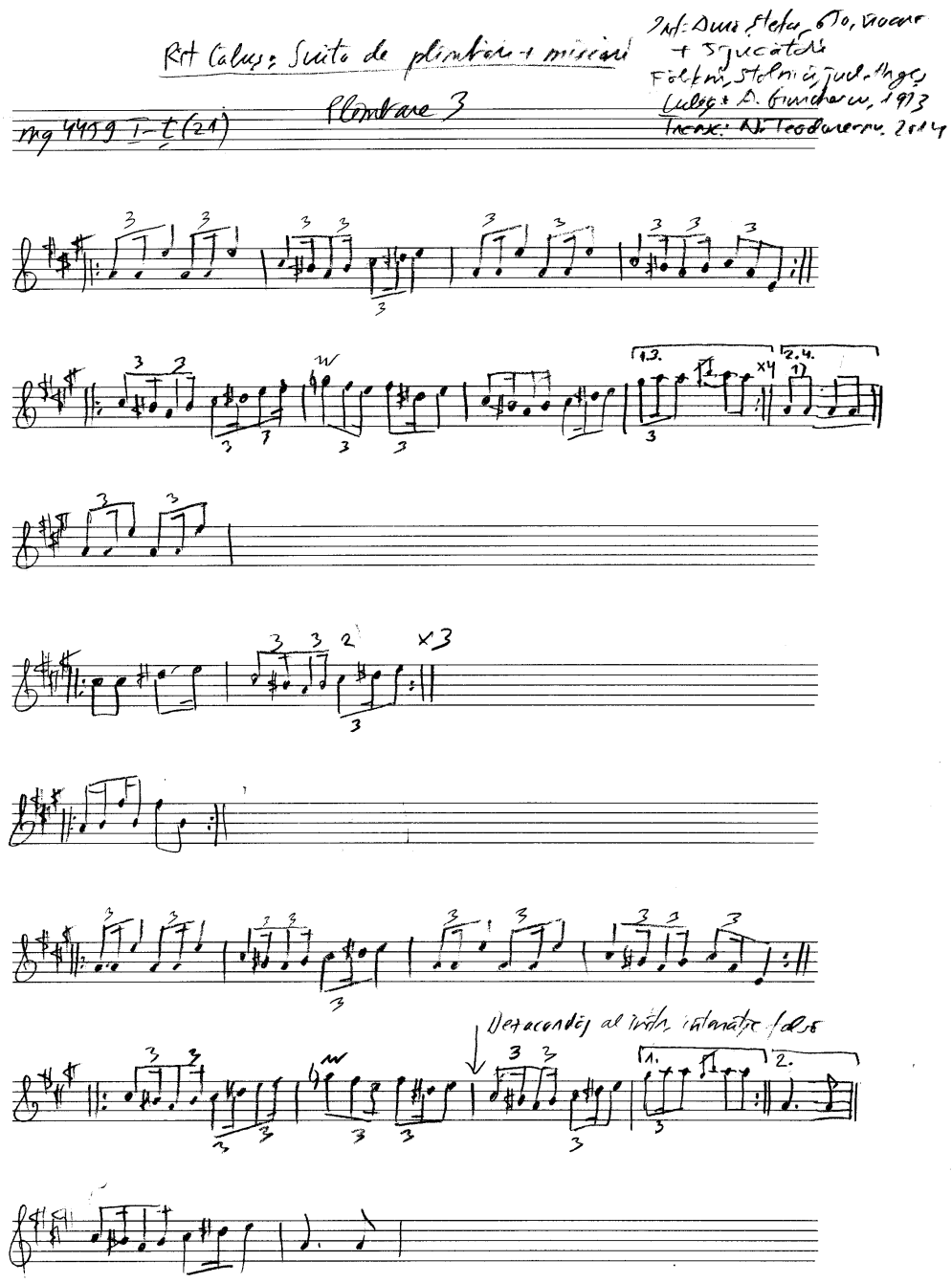


Fig. 11 – Exemplu de transcriere analitică realizată de Nicolae Teodoreanu.

https://biblioteca-digitala.ro

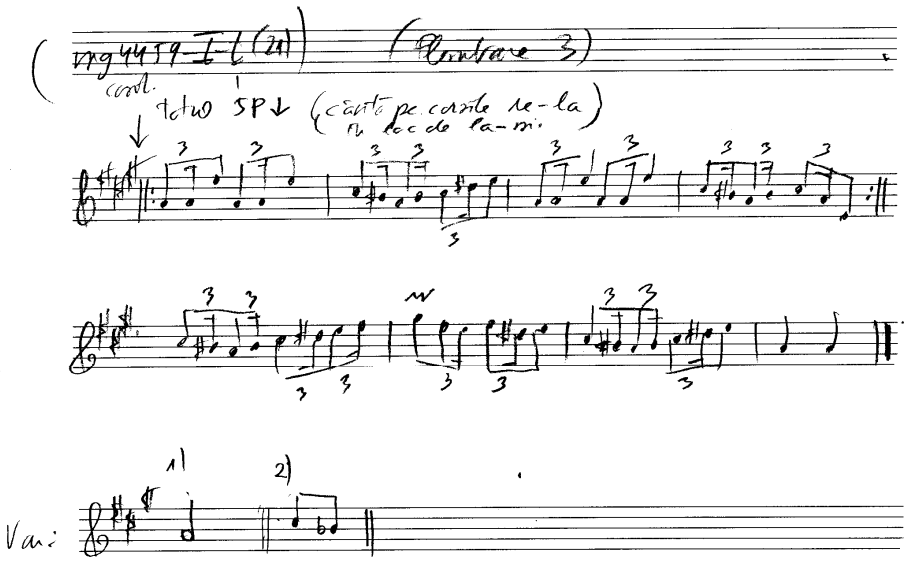


Fig. 12 – Exemplu de transcriere analitică (continuare).

Aspecte conclusive

Repertoriul de Căluş din Argeş relevă o anumită redundanță la nivelul constituenților melodici care manifestă, uneori, tendințe de structurare divergente: aceleaşi celule muzicale pot configura unități sintactice distincte (motive, fraze sau perioade). Transcrierea analitică, prin modelul de aşezare în pagină, are potențialul de a evidenția aceste variații structurale care în anumite circumstanțe se manifestă ca matrice stilistice individuale sau generale, specifice unui repertoriu. Mai mult, acest model de transcriere poate susține o tipologizare morfologică sau sintactică a melodiilor de joc.

https://biblioteca-digitala.ro

CANON ŞI *APOCRIF*, DOUĂ NOŢIUNI ANTINOMICE. CORPUSUL APOCRIFELOR NEOTESTAMENTARE*

MARIUS CIPRIAN POP

Canon and Apocrypha, Two Contradictory Concepts. The Corpus of New-Testament Apocrypha

The study contains a condensed overview of the most significant apocryphal gospels that have played an important role in configuring Christian-related legends in folk and popular literature over a long period of time. These themes are also present in Romanian folk literature.

Keywords: *apocryphal, canonical, uncanonical-canonical dialectics*, *Holy Mother, literature*

Cuvinte-cheie: *apocrif, canonic, dialectica necanonic sau canonic, Maica Domnului, literatură*

În context medieval românesc, literatura veche înregistrează o revigorare între secolele al XIV-lea şi al XVI-lea printr-o categorie de scrieri ce se adresează unui cerc de cititori mai larg decât boierimea bogată şi decât cel al cititorilor literaturii religioase, istorice sau juridice. Aceste scrieri sunt de proveniență străină, diferite fiind în privința conținutului şi a formei. Ele cuprind literatura religioasă apocrifă şi cărțile populare.

Îndemnați de râvna cu care poporul primea cartea tradusă în limba română, clericii au început să traducă din mulțimea textelor slave care circulau în Europa acelor vremuri, legende religioase cu caracter popular, numite oficial legende *apocrife*.

Alături de literatura oficială de esență religioasă s-au dezvoltat, în paralel, o literatură şi o artă cu mult mai vie şi mai apropiată de tradiția siriană, egipteană, orientală. Tehnici mai puțin somptuoase, un stil realist, căutarea elementelor pitoreşti, multă mişcare, emoție dramatică sunt caracteristicile acestei literaturi monahale şi populare. Dincolo de tendința permanentă de laicizare, complementaritatea aceasta devine posibilă şi datorită faptului că producția artistică profană de mare circulație, în textele apocrife sau în romanele populare, concurează cu succes spiritul religios, dogmatic, contaminat de elemente realiste prelungite din universul Eladei de altădată. În momentele de strălucire bizantină se poate vorbi de o literatură monahală şi populară, în acelaşi timp.

* Lucrarea valorifică un capitol din teza de doctorat intitulată *Reflexe ale literaturii apocrife în cultura populară românească,* susținută de Marius Ciprian Pop la Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" al Academiei Române, în anul 2016, sub coordonarea acad. Sabina Ispas.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 123–134

https://biblioteca-digitala.ro

Radicalul semitic *qanu* a format în limba greacă câteva cuvinte cu un sens semantic destul de departe de ceea ce înseamnă el astăzi în literatura de specialitate.

Kanon, kanonicos şi *kanna* înseamnă „trestie" sau „coş împletit din trestie". Cuvântul ebraic *qaneh* are un caracter polisemantic, „trestie parfumată", „măsură", „tija balanței". Cuvântul îşi dezvoltă o serie de sensuri figurate, astfel în limbajul zidarilor înseamnă „echer" sau „riglă". Treptat, şi acest sens se abstractizează. *Kanon* ajunge să însemne „normă", forma perfectă pe care tinde să o ia un anume obiect, apoi „criteriu". Cuvântul ebraic a fost tradus în *Septuaginta* prin *kalmos* ori *kalamos* cu sensul de „cot" (unitate de măsură). În *Cartea Iuditei* (13, 6) apare cu sensul de „regulă", „lege"[1], iar Epictet afirmă că a filosofa înseamnă a stabili nişte norme *kanones*[2].

În *Noul Testament* cuvântul *kanon* apare în câteva epistole, la Corinteni (10,13, 16) şi Galateni (6, 15), în care canonul vieții creştine a lui Iisus este „făptura cea nouă", iar apostolul Pavel dă un înțeles filosofic termenului, respectiv „câmpul apostolatului său"[3]. Primele mărturii creştine despre *canon* se află în prima scrisoare a lui Clement Romanul adresată corintenilor, iar Marcion a avut un rol decisiv în formarea canonului Marii Biserici (Alain le Boulluec).

Criteriile teologice după care s-a instituit canonul au fost enunțate încă de la sfârşitul secolului I d.H.) dar n-au fost puse în practică decât la sfârşitul secolului al II-lea (d.H.). Aceste criterii sunt foarte importante pentru lucrarea noastră întrucât ele ne vor permite să definim în mod corect termenul de *apocrif*. Primul criteriu se referă la apostolicitatea textelor sfinte, adică *Vechiul* şi *Noul Testament*, al doilea, catolicitatea, caracterul universal al textelor; toate comunitățile creştine trebuie să fie de acord în acceptarea acestora ca sacre, sfinte. Biserica a acceptat şi a recunoscut drept canonice cele patru evanghelii din Noul Testament: *Evanghelia după Luca, Evanghelia după Marcu, Evanghelia după Matei* şi *Evanghelia după Ioan*.

Celelalte evanghelii sunt considerate necanonice. Primul susținător al canonicității evangheliilor a fost episcopul Lyonului, Irineu, care în cartea sa (III, 11: 8 – 9) se ridică împotriva ereticilor şi gnosticilor valentinieni ce vedeau în existența mai multor evanghelii despre Iisus o aberație, o contradicție în interiorul credinței creştine. A crede în patru relatări deosebite constituia dovada neautenticității mesajului propovăduit de Biserica apostolică.

Alături de cartea lui Irineu trebuie să amintim şi lucrarea *Lista lui Muratori*, denumită aşa după numele celui care a descoperit-o în secolul al XVIII-lea şi a publicat-o. Lucrarea a fost scrisă în limba latină (probabil la Roma) în secolul al II-lea d.H. şi recunoaşte caracterul canonic al celor patru evanghelii. Pentru Muratori lista avea o valoare strict lingvistică (exemplu de „latină barbarizată, stâlcită").

[1] *Evanghelii apocrife*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 8.
[2] *Ibidem*, p. 9.
[3] Iustinian, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, *Noul Tesament cu Psalmi*, București, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă a Bisericii Ortodoxe Române, 1972, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro

Ulterior s-a descoperit adevărata valoare şi importanţă de ordin istoric a lucrării. Nu este de fapt o „listă" cu intenţie normativă, ci o scriere cu caracter informativ.

În secolul al IV-lea d.H. au loc marile decantări dogmatice, purificări ecleziastice şi liste definitive ale canonului neotestamentar. Conciliul din Laodiceea (anul 360 d.H.) recunoaşte douăzeci şi şase de texte canonice. Conciliul de la Niceea (325 d.H.) stabileşte trei clase de texte:

a) texte unanim acceptate şi folosite;
b) texte discutate şi acceptate de unele comunităţi creştine, dar respinse de altele;
c) texte eretice, neacceptate de Biserică, ci numai în afara spaţiului liturgic, pe care noi le putem numi *apocrife*.

Termenul *apocrif* provine din limba greacă, *apokriphos* (format din cuvântul *apo* şi verbul *kryptein*), şi înseamnă „a ascunde", referindu-se la cărţile de cult ebraice uzate în urma unei îndelungate utilizări şi „ascunse" într-un depozit special, unde nimeni nu avea voie să pătrundă. Se naşte astfel un aer de mister în jurul acestor texte depozitate. Originea termenului de *apocrif* se leagă de curentul gnostic; gnosticii afirmau că doar iniţiaţii, capabili să înţeleagă sensul profund al textelor, aveau acces la aceste texte ascunse. Născute la marginea creştinismului primitiv, ele intrau în conflict cu mesajul deschis, pe înţelesul tuturor, al lui Iisus. Ezoterismul practicat de gnostici era în contradicţie cu exoterismul canonic, constituind o ecuaţie cu caracter antinomic.

Al doilea sens al lui *apokriphos* este acela de „fals", „de provenienţă suspectă", „neautentic" şi se referea la scrierile ereticilor considerate neortodoxe. Al treilea sens se referă strict la caracterul necanonic, nelegiuit, nenormativ al unor texte.

Ele trebuie „ascunse" de ochii credincioşilor în biserică şi folosite doar ca lectură personală.

Apocrifele *Noului Testament* sunt cărţi neinserate în canon. Ele pot fi evanghelii, epistole, fapte ale apostolilor, apocalipsă sau ziceri ale lui Iisus, care nu apar menţionate în Evangheliile canonice. Aceste ziceri sunt denumite *agrapha*, adică cele nescrise datorită faptului că ele s-au transmis oral în comunităţile creştine. Aceste ziceri sunt atribuite lui Hristos şi dublează genurile neotestamentare.

Faptele apostolilor prezintă activitatea celor doi apostoli misionari, Petru şi Pavel, şi constituie modelul „faptelor" celorlalţi apostoli precum Andrei, Toma, Ioan. Conform tradiţiei, aceştia au evanghelizat Orientul. Dublate sunt şi categoriile epistolelor, realizându-se *Epistola lui Barnaba* şi *Păstorul lui Herma*, schimbul epistolar între Pilat şi Irod sau Pilat şi Tiberiu.

Genul apocalipselor e reprezentat de *Apocalipsa lui Petru*, precum şi de cea a lui Pavel. Specialiştii grupează evangheliile apocrife în trei tipuri distincte, după modelele şi împrejurările care le-au inspirat. Primul tip îl reprezintă evangheliile aşa-numite *sinoptice*, care sunt replici ale celor trei evanghelii canonice, după Marcu, după Matei, după Luca. Ele au apărut în mediul iudeo-creştin, în comunităţile creştinismului primitiv care nu erau desprinse, încă, de legea sinagogilor. Amintim,

https://biblioteca-digitala.ro

printre altele, *Evanghelia lui Petru, Evanghelia evreilor*, *Evanghelia ebioniților*, apărută în Iordania, locul lor de baştină; ei îl considerau pe Iisus ultimul mare profet al lui Iahve, şi *Evanghelia nazareenilor*, apărută în Siria, unde trăiau nazareenii, evrei stabiliți în această țară, practicanți încă ai riturilor iudaice[4].

Al doilea tip îl reprezintă evangheliile gnostice, de la Nag Hamadi, împărțite în treisprezece cărți. Descoperirile de la Nag Hamadi au adus lumină în clarificarea unor zone obscure din mediul creştinismului primitiv. Cărțile cuprind o serie de texte considerate apocrife, printre care: *Cartea secretă a lui Ioan, Înțelepciunea lui Iisus*, *Evanghelia adevărului, Evanghelia lui Toma, Evanghelia lui Filip* şi o *Apocalipsă*.

Tipul al treilea îl reprezintă textele izvorâte din imaginația omului simplu care e curios să cunoască cât mai multe amănunte despre viețile sfinților, ale persoanelor divine, ale Sfintei Familii etc. Aceste texte sunt adevărate romane cristice, de aventuri duhovniceşti, proto-evanghelii. Amintim în acest sens *Viața lui Iosif tâmplarul,*

Evanghelia lui Pseudo-Matei, despre cum s-a născut Maria, cum şi-a petrecut copilăria, *Proto-evanghelia lui Iacob, Evanghelia arabă a copilăriei*, despre naşterea şi copilăria lui Iisus, cum au venit Magii până la Ierusalim, călăuziți de o stea cu chip de înger, cum scutecele lui Iisus au vindecat o copilă de lepră, cum se juca copilul Iisus plăsmuind vrăbii din noroi cărora le dădea viață trimițându-le spre cer. Mai amintim *Evanghelia lui Nicodim, Evanghelia lui Petru* despre moartea şi învierea Mântuitorului, *Evanghelia lui Pseudo-Toma* şi alte texte cu o serie de amănunte şi curiozități exotice care atrag omul de rând la o lectură plăcută plină de miraculos.

Primii creştini au dorit să ştie câte ceva în plus despre Fecioara Maria, despre părinții ei, copilăria, urcarea la ceruri etc. *Protoevanghelia lui Iacob* este cea mai veche (proto)apocrifă ortodoxă care încearcă să răspundă acestor întrebări şi a influențat textele extracanonice, despre Maria şi despre Hristos[5]. Autorul presupus este Iacob cel Mic, fratele Domnului. Evangheliile canonice vorbesc despre frații lui Hristos referindu-se la fiii bătrânului Iosif dintr-o primă căsătorie. Se ştie, conform tradiției şi textelor canonice, că în momentul alegerii lui Iosif ca soț al Fecioarei de către Duhul Sfânt, acesta trăia singur, în văduvie, după moartea primei soții. Sprijinindu-se pe aceste informații, unii cercetători au înaintat ipoteza că cel puțin o parte a actualei *Protoevanghelii* circula printre creştini de pe la sfârşitul secolului al II-lea. Se pare că ulterior s-a adăugat *Evanghelia lui Zaharia*.

Autorul trebuie să fi fost un creştin elen din Egipt, care urmăreşte un scop apologetic, apărarea virginității Mariei „ante şi post partum”. Semnalăm în această apocrifă episoade remarcabile, adevărate pagini literare, lirice cu sens metafizic, precum *Bocetul Anei* şi *Naşterea lui Iisus*. Primul este un bocet-rugăciune, rar întâlnit în literatura creştină, iar al doilea o palingenezie, o „recapitulatio” a lumii.

[4] J. Danielou, *Simboluri creştine primitive*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1996, p. 9–47.

[5] Sabina Ispas, *Maria, Maică a Domnului, Maică a întregii umanități în sens ontologic*, în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»”, serie nouă, tom. 5, București, Editura Academiei Române, 1994.

https://biblioteca-digitala.ro

Întregul Cosmos se naşte, renaşte odată cu Iisus. Singurul mod de a participa şi înţelege prin reflexie acest eveniment unic şi extraordinar este trăirea lui mută (Iosif încremeneşte odată cu Cosmosul) contemplând sfera creaţiei. Este un moment de cristogeneză, în sensul că lumea însăşi poartă pecetea lui Iisus, se îmbracă în chipul divino-uman al Mântuitorului[6]. Iisus se naşte şi naşte întreaga lume.

Pentru edificarea cititorului asupra valorii şi originalităţii acestui text apocrif exemplificăm prin câteva fragmente semnificative cele afirmate.

Protoevanghelia lui Iacob

I. [Întristarea lui Ioachim]

1. În cronicile celor douăsprezece triburi ale lui Israel se spune că trăia odată un om pe nume Ioachim din cale-afară de avut, care aducea mereu la Templu daruri îndoite zicând: „Prisosul darurilor va fi pentru întreg poporul, iar ceea ce se cuvine pentru iertarea păcatelor mele voi dărui Domnului ca să mă aibă în pază”.

2. Iată, sosi şi ziua cea mare a Domnului. Fiii lui Israel au început să aducă daruri, după cum era obiceiul. Atunci Ruben a stat înaintea lui Ioachim şi i-a zis: „Nu ţi-e îngăduit s-aduci tu, primul, daruri, căci n-ai născut vlăstar în Israel”.

3. S-a întristat Ioachim foarte tare şi s-a dus la tablele celor douăsprezece triburi zicând: „Am să caut în cele douăsprezece triburi să văd, oare numai eu n-am născut vlăstar în Israel?”. Şi a căutat şi a găsit că toţi drepţii ridicaseră câte o seminţie în Israel. Apoi şi-a amintit de patriarhul Avraam căruia, spre sfârşitul vieţii, i-a dat Dumnezeu fiu pe Isaac.

4. S-a întristat Ioachim foarte tare şi nu s-a mai arătat femeii sale. Ci s-a dus în pustiu, şi-a pus acolo cortul şi a ţinut post patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi zicând în gândul lui: „Nu voi coborî la casa mea după mâncare şi băutură până când Domnul şi Dumnezeul meu nu se va uita la mine; până atunci rugăciunea îmi va ţine de foame şi de sete”.

III. [Bocetul Anei]

1. Ridicându-şi privirile spre cer zări un cuib de vrăbiuţe în frunzişul dafinului şi prinse a jeli de una singură zicând: „Vai mie, nefericita, cine m-a născut? Din ce pântece am ieşit la lumină? Blestem am devenit în ochii fiilor lui Israel şi cu batjocură m-au alungat ei din Templul Domnului.

2. Vai mie, nefericita, cu cine aş putea să mă asemăn? Nu sunt ca păsările cerului, fiindcă şi păsările cerului aduc pe lume pui, în vreme ce eu nu, Doamne! Vai mie, nefericita, cu cine aş putea să mă asemăn? Nu sunt ca vietăţile pământului, fiindcă şi vietăţile pământului pot zămisli, în vreme ce eu nu, Doamne! Vai mie, nefericita, cu cine oare mă asemăn? Nu sunt ca vietăţile din ape, căci şi

[6] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

ele pot zămisli, în vreme ce eu, nu, Doamne! Vai mie, nefericita, cu cine aş putea să mă asemăn? Pământului, nici lui nu-i sunt asemenea, căci şi pământul rodeşte la soroc şi pe tine, Doamne, te binecuvântează!".

VI. [Cei şapte paşi ai Mariei]

1. Zi după zi prindea puteri copila. Când a împlinit şase luni, a pus-o Ana jos, pe pământ, să vadă dacă poate sta în picioare. Şi ea, făcând şapte paşi roată-mprejur, s-a întors în braţele Anei. Iar aceasta, ridicând-o, grăi aşa: „Să trăiască Domnul Dumnezeul meu, n-o să mai umbli pe pământ până când nu te voi duce în Templul Domnului". Şi i-a făcut copilei loc de rugăciune în odaia ei, nemaiîngăduindu-i să se atingă de lucruri pângărite şi impure. Apoi le-a chemat pe fiicele neîntinate ale evreilor, ca să se joace cu ea.

2. Când pruncul împlini un an, Ioachim făcu masă mare şi chemă preoţii, învăţaţii, bătrânii şi întreg poporul lui Israel. Şi o aduse pe copilă înaintea preoţilor care o binecuvântară zicând: „Dumnezeule al părinţilor noştri, binecuvântează pe copila aceasta şi dă-i un nume slăvit în veci de toate neamurile pământului". Şi întreg poporul răspunse: „Aşa să fie, aşa să fie, amin!". Şi o duse apoi Ioachim înaintea arhiereilor care o binecuvântară zicând: „Dumnezeule preaînalt, coboară-ţi privirea peste copila aceasta şi dă-i o binecuvântare desăvârşită!".

3. După aceea Ana o luă în braţe, o duse în micul templu din odaia ei şi începu s-o alăpteze. Şi cântă Ana întru slava lui Dumnezeu aşa: „Voi înălţa un cântec de slavă Domnului Dumnezeului meu pentru că m-a luat în seamă şi a şters batjocura duşmanilor meu; şi mi-a dat rod sfânt, unic după fire, dar cu mai multe chipuri înaintea Lui. Cine va vesti fiilor lui Ruben că Ana îşi alăptează pruncul? Auziţi, auziţi toate cele douăsprezece triburi ale lui Israel, Ana îşi alăptează pruncul!". Apoi o culcă pe Maria în pătuţul ei din templu şi se îngriji de oaspeţi. Aceştia, după terminarea petrecerii, se risipiră pe la casele lor slăvindu-l cu mare bucurie pe Dumnezeul lui Israel.

VII. [Prezentarea la Templu]

1. Lunile se adăugau una câte una la vârsta copilei. Când împlini doi ani Ioachim îi zise Anei: „Iată, a venit timpul s-o ducem la Templul Domnului. Trebuie să ne ţinem cuvântul dat, ca nu cumva să ne-o ceară Atotstăpânitorul şi să rămână darul neprimit". Dar Ana răspunse: „Hai să mai aşteptăm un an, ca să nu plângă mititica după tatăl şi după mama ei". „Să mai aşteptăm", încuviinţă Ioachim.

2. Când Maria împlini trei ani, Ioachim zice: „Chemaţi pe fiicele neîntinate ale evreilor. Fiecare să ţină în mână o făclie aprinsă pentru ca pruncul să nu tânjească după ce lasă în urmă, iar inima să nu-i fie răpită de vreun lucru străin de Templul Domnului". Fecioarele merseră cu făclii în mâini până la Templul Domnului. Aici preotul o întâmpină pe Maria şi, sărutând-o, o binecuvântă zicând: „Domnul a preamărit pe veci numele tău. La sfârşitul veacurilor El îşi va arăta prin tine răscumpărarea fiilor lui Israel".

https://biblioteca-digitala.ro

3. Şi a aşezat-o pe a treia treaptă a altarului, iar Domnul Dumnezeu a pogorât har asupra ei. Atunci Maria începu să danseze şi toată casa lui Israel o îndrăgi.

VIII. [Marele preot Zaharia]

1. Părinţii plecară uimiţi şi mulţumeau Dumnezeului atotstăpânitor că fiica lor nu şi-a întors privirea înapoi. Maria rămase în Templul Domnului curată ca o porumbiţă şi primea hrană din palma unui înger.

2. Iar când a împlinit doisprezece ani s-au adunat preoţii şi au zis: „Iată, Maria a petrecut doisprezece ani în Templul Domnului. Ce facem cu ea, ca nu cumva să ne pângărească locul de rugăciune!?". Şi au grăit arhiereului: „Tu, care ai grijă de altarul Domnului, intră şi roagă-te pentru dânsa, iar de va fi să-ţi arate Domnul ceva, aceea vom face»".

3. Atunci marele preot, îmbrăcat în veşmântul cu doisprezece clopoţei, a intrat în Sfânta Sfintelor şi s-a rugat pentru ea. Şi, iată, un înger al Domnului a stat deasupra lui şi i-a zis: „Zaharia, Zaharia, mergi şi cheamă aici pe toţi bărbaţii care au rămas văduvi; spune-le să vină fiecare cu câte o nuia în mână, iar cel căruia Domnul îi va arăta vreun semn, acela o va primi pe fată de soţie!". Atunci o mulţime de crainici sunând din trâmbiţa Domnului s-a împrăştiat prin toate colţurile Iudeii. Cei chemaţi se adunară în grabă.

X. [Maria ţese catapeteasma]

1. Tot atunci s-au adunat preoţii şi au hotărât să facă o nouă catapeteasmă pentru Templul Domnului. Marele preot a poruncit: „Aduceţi câteva fecioare din tribul lui David!". Iar slujitorii s-au dus, au căutat pretutindeni şi au găsit şapte fecioare. Marele preot şi-a amintit de Maria. Căci şi ea făcea parte din tribul lui David şi era neîntinată în faţa lui Dumnezeu. aşadar slujitorii au chemat-o şi pe ea.

2. Apoi le-au dus pe toate în Templul Domnului. Iar marele preot le-a zis: „Trageţi la sorţi ca să ştim cine va ţese aurul, amiantul, inul, mătasea, hiacintul, purpura şi porfirul acel adevărat". Mariei i-au picat porfirul şi purpura. După ce le-a luat s-a întors acasă. Pe timpul acela Zaharia rămase mut, iar Samuel îi ţinea locul până ce avea să-i revină graiul. Şi Maria începu a ţese purpura.

XVIII. [Naşterea lui Iisus]

1. Până la urmă au găsit o peşteră. Iosif intră, o lăsă pe Maria în grija fiilor săi, iar el plecă să caute o moaşă evreică prin ţinutul Betleemului.

2. Eu, Iosif, mergeam fără să înaintez nici un pas. Am privit aerul şi l-am văzut încremenit de uimire. Am privit bolta cerului şi am văzut-o nemişcată. Păsările îşi încetară zborul. Am privit pe pământ şi am văzut câţiva oameni aşezaţi în jurul unui blid, gata să mănânce. Dar mestecând nu mestecau, luând dumicatul nu-l luau şi ducându -l la gură nu-l duceau. Toţi stăteau cu ochii spre cer. Era şi o turmă de oi la păscut, care însă nu se mişca din loc. păstorul ridicase toiagul, dar mâna îi încremenise deasupra capului. Am privit spre râu şi am văzut cum stăteau

https://biblioteca-digitala.ro

iezii cu boturile aplecate, dar fără să bea. Apoi dintr-o dată toate-şi reluară mersul lor firesc[7].

Viața lui Iosif tâmplarul este un text apocrif bizar care are la bază o variantă arabă publicată în anul 1722, după un manuscris aflat la Biblioteca regală din Paris şi care provenea din Egipt. Unii cercetători au presupus existența unui original *copt*, ce a stat la baza traducerii arabe. Textul apocrif relatează viața şi moartea lui Iosif, povestite de însuşi Iisus discipolilor lui pe Muntele Măslinilor după Înviere. Originalul poate fi datat până la sfârşitul secolului al IV-lea.

Unii cercetători presupun că *Viața lui Iosif tâmplarul* nu este altceva decât o rescriere creştină a mitului lui Osiris. Forma sub care se prezintă textul sugerează utilizarea lui în cadrul liturgic la sărbătoarea Sfântului Iosif. Textul se vrea o parabolă despre Judecata de Apoi. Centrală rămâne tema morții raportată la faptele din această lume, în care nimeni nu scapă de moarte, căci fără ea nu există înviere şi nici mântuire. Moartea e indisolubil legată de păcatul originar. Frica de moarte provine din frica de păcat. Iosif însuşi, înainte de a muri, se spovedeşte cu lacrimi de curățire Fiului său Iisus. Iisus spulberă frica de moarte a lui Iosif.

Cultul lui Iosif a căpătat o mare amploare în Apus şi la Conciliul Vatican I (1890) Papa Pius al IX-lea îl declară pe Iosif patron al Bisericii Catolice. Luna martie este şi astăzi, în întregime, consacrată de catolici Sfântului Iosif. Biserica Răsăritului nu practică cultul Sfântului Iosif.

Apocrifele au constituit principala sursă de inspirație pentru cunoscutele texte şi culegeri despre viețile sfinților cum sunt: *Legendele de aur, Oglinda istorică, Istoria scolastică*, precum şi cunoscutul roman al lui Michel Fournier, *Gaspar, Melhior și Balthazar*. În sculptură, pictură, în iconografie textele apocrife au fost secole de-a rândul principalul izvor de inspirație pentru artişti şi pentru poeți. Evul Mediu ar fi fost mult mai sărac dacă n-ar fi existat aceste apocrife, afirmă Emil Mâle în *Arta religioasă a secolului al XIII-lea în Franța*. Filonul ascuns al apocrifelor a influențat şi opera unor mari scriitori laici. L-am pomenit pe M. Tournier, dar nu trebuie să uităm că fragmentul coborârii la iad a lui Iisus a influențat *Infernul* lui Dante, *Paradisul pierdut* al lui Milton.

Cea mai răspândită scriere apocrifă care înfățişează chinurile iadului este *Apocalipsa lui Pavel*. Ea împrumută elemente din *Apocalipsa lui Petru* şi prin scenariu se înrudeşte cu *Evanghelia lui Nicodim*. Aceasta din urmă a exercitat o influență deosebită în Orient.

În apocrife se află înmagazinată memoria sacră, memoria creştină neconsemnată în textele canonice. Amintim modul în care este descrisă coborârea lui Iisus în infern, cu lux de amănunte, cu întâmplări picante despre draci, ce nu țin de niciun text canonic. Evangheliile (canonice) din *Noul Testament* se referă vag la episodul „infernal" al morții lui Hristos, pe când apocrifele ni-l descriu pe larg, cu lux de amănunte (*Evanghelia lui Nicodim*).

[7] *Evanghelii apocrife*, ed. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

În *Protoevanghelia lui Iacob*, precum şi în alte evanghelii apocrife, *Evanghelia Pseudo-Matei*[8] sau *Cuvântul sfântului Ioan Teologul despre adormirea Preasfintei Născătoare de Dumnezeu* se dezvoltă un adevărat cult al Maicii Domnului. Părinţii, naşterea, petrecerea în templul din Ierusalim a Mariei până la vârsta de paisprezece ani, precum şi adormirea şi înălţarea ei la ceruri sunt prezentate doar în aceste texte. Cele patru sărbători de cinstire a Fecioarei sunt consemnate doar în textele apocrife, mai precis în *Evanghelia lui Pseudo-Matei* şi în *Protoevanghelia lui Iacob*.

Evanghelia lui Pseudo-Toma[9] nu are nicio legătură cu *Evanghelia lui Toma*. Toma, presupusul autor a fost identificat cu apostolul de mai târziu, după secolul al III-lea, când cultul lui Toma s-a extins în tot Orientul creştin. Iisus, ca personaj în această scriere, apare ca răzbunător şi aspru, uneori chiar crud. Două sunt calităţile copilului divin asupra cărora se fixează autorul, aceea de taumaturg şi aceea de învăţător (sau discipol). Minunile pe care le săvârşeşte Iisus provoacă atât spaimă, cât şi repulsie. Cum poate Iisus, cel care predică iubirea de Aproapele şi chiar de duşmani, să ucidă pe oricine Îi răneşte marele orgoliu de Dumnezeu întrupat? Iisus taumaturgul îl contrazice pe Iisus învăţătorul.

Evanghelia lui Pseudo-Toma[10]

III. 1. Împreună cu Iisus era şi fiul învăţătorului Ana. Acesta începu să împrăştie cu o nuieluşă de salcie apa adunată de Isus.

2. Atunci Isus se mânie şi-i zise: „Copil nelegiuit, necredincios şi fără minte, cu ce ţi-au greşit zăgazurile mele şi apa aceasta? Usca-te-ai ca un copac şi să nu ai nici frunze, nici fruct, nici rădăcină!”.

3. Şi chiar în clipa următoare copilul acela s-a uscat din cap până-n picioare. Isus n-a mai rămas, ci s-a întors acasă, la Iosif. Atunci părinţii celui blestemat să se usuce şi-au luat plodul în braţe şi, jelindu-i vârsta fragedă, au venit cu el la Iosif şi au început să-l învinuiască pe tată pentru faptele fiului.

IV. 1. Altă dată mergea prin sat şi un copil l-a îmbrâncit în fugă. Isus s-a burzuluit şi i-a zis aceluia: „Nu ţi-ai mai sfârşi drumul!”. Şi chiar în clipa următoare acela căzu mort la pământ. Câţiva, care văzuseră ce s-a întâmplat, s-au mirat foarte tare şi au zis: „De unde-o fi copilul acesta, pentru că tot ce spune se-mplineşte!?”.

2. Părinţii celui mort au venit la Iosif şi au început să-l învinuiască zicând: „Cu un asemenea copil n-ar trebui să locuieşti în satul acesta. Măcar învaţă-l să binecuvânteze în loc să distrugă! Iată, nu vezi că ne omoară copiii!?”.

V. 1. Atunci Iosif l-a chemat pe Isus deoparte şi a-nceput să-l certe: „Pentru ce faci toate astea? Nu-ţi dai seama că oamenii suferă de pe urma ta şi-au prins să

[8] *Evanghelia lui Pseudo-Matei*, Bucureşti, Editura Herald, 2014.
[9] *Evanghelii apocrife*, ed. cit.
[10] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

ne urască şi să ne hăituiască?". Isus i-a răspuns: „Eu ştiu că vorbele acestea nu sunt ale tale. Totuşi voi tăcea din respect pentru tine. Aceia însă îşi vor primi pedeapsa". Şi îndată toţi cei care-l învinuiseră şi-au pierdut vederea[11].

Evanghelia lui Pseudo-Matei are mai multe surse, în primul rând *Protoevanghelia lui Iacob*, dar şi Evanghelia lui Pseudo-Toma şi *Evanghelia arabă a copilăriei Mântuitorului*[12]. Data elaborării poate fi fixată în secolul al VI-lea, când apar primele mănăstiri occidentale, căci unele episoade din text trădează proveniența lor monastică, precum viața Mariei în Templu, care se desfăşoară după rânduiala mănăstirilor benedictine. Partea a II-a a *Evangheliei* are multe similitudini cu *Evanghelia lui Pseudo-Toma*, evidențiind acelaşi copil Iisus răzbunător, aspru, crud.

Evanghelia lui Petru nu este un text izolat. El rezonează cu numeroase alte texte din secolul al II-lea. Manuscrisul acestei evanghelii a fost descoperit în anul 1886 în mormântul unui călugăr din Egiptul de Sus. Este vorba de o carte compusă din treizeci şi trei de file de pergament, din care numai opt sunt ocupate de textul evangheliei noastre. Restul cuprinde o descriere a cerului şi infernului, descriere cunoscută sub numele de *Apocalipsa lui Petru*[13]. Apocrifa ne înfățişează scenele pătimirii, răstignirii, îngropării, învierii şi înălțării Mântuitorului din evangheliile canonice atât prin imagini, formule, cât şi prin pericope întregi luate din surse canonice. Dar libertatea cu care autorul retopeşte scenele canonice apropie textul de apocrifele vremii, având un caracter apologetic. Autorul îl absolvă pe Pilat de orice vină. Prima scenă ni-l prezintă pe Irod poruncind soldaților săi executarea răstignirii, şi nu pe Pilat. Din text aflăm că Maria Magdalena era „ucenica Domnului", fapt consemnat numai în textele apocrife şi în cele gnostice, mai ales.

Evanghelia lui Petru

I. 1. Şi pentru că niciunul dintre iudei n-a vrut să-şi spele mâinile – nici Irod, nici judecătorii – Pilat s-a ridicat în picioare.

2. Atunci regele Irod a poruncit să-l ia pe Domnul zicându-le: „Faceți totul precum v-am zis!".

II. 1. Acolo se afla şi Iosif [din Arimateea], prietenul lui Pilat şi al Domnului. Ştiind el că au de gând să-l răstignească, s-a dus la Pilat şi a cerut trupul Domnului, ca să-l îngroape.

2. Pilat a trimis la Irod să-i ceară trupul.

3. Şi Irod i-a zis: „Frate Pilat, dacă nu l-ar fi cerut nimeni, noi înşine l-am fi îngropat, căci se apropie ziua sabatului şi în Lege stă scris că soarele nu trebuie să apună peste vreun cadavru". Aşadar, l-au încredințat poporului iudeilor cu o zi înainte de sărbătoarea azimilor.

[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

XI. 43. Atunci toţi cei de faţă au început să se sfătuiască între ei dacă să meargă să-l înştiinţeze pe Pilat.

44. Şi pe când discutau ei, iată că din nou se deschid cerurile şi un om coboară şi intră în mormânt.

45. Îndată cei din preajma centurionului au părăsit mormântul pe care-l păzeau, au alergat în toiul nopţii la Pilat şi i-au povestit tot ce văzuseră. Iar la sfârşit au zis cu glas cutremurat: „Într-adevăr era Fiu al lui Dumnezeu”.

46. Şi răspunzându-le Pilat a zis: „Eu nu m-am pătat cu sângele Fiului lui Dumnezeu. voi singuri aţi hotărât aşa”.

47. După aceea s-au apropiat cu toţii şi l-au rugat stăruitor să poruncească centurionului şi soldaţilor să nu vorbească despre ce-au văzut,

48. „căci, ziceau ei, mai degrabă să avem de ispăşit un păcat mare în faţa lui Dumnezeu decât să cădem în mâinile iudeilor şi să fim omorâţi cu pietre”.

49. Iar Pilat a poruncit centurionului şi soldaţilor să nu vorbească[14].

Evanghelia lui Nicodim este alcătuită din două părţi distincte, prima denumită *Acta Pilati* şi a doua, *Coborârea lui Cristos în iad*. Numele de *Evanghelia lui Nicodim* dat celor două părţi (fragmente) este atestat după secolul al X-lea. Autorul fragmentului *Acta Pilati*, numit în text *Anania*, pare a fi un iudeo-creştin, un bun cunoscător al legilor, ce îşi propune să refacă procesul lui Iisus din perspectiva lui Pilat (o perspectivă neutră). Evident că Pilat e absolvit în cele din urmă, iar vina e lăsată să cadă exclusiv asupra iudeilor. Textul are o tentă politică evidenţiind interesele politice şi pasiunile lumeşti ce se amestecă indiscret cu adevărul tăcut al altei lumi. Creştinii din Orient îi acuză pe evrei de uciderea Mântuitorului, pe când cei din Occident pe Pilat.

Partea a doua a *Evangheliei lui Nicodim* are un puternic caracter metafizic. Ne aflăm în faţa unei puneri în abis unică în literatura creştină. Înainte de a se urca la dreapta Tatălui, Iisus coboară în sălaşul întunericului pe care îl mântuie de rău. După ce îl leagă în lanţuri pe Satana, îi eliberează din infern pe protopărinţi.

Coborârea lui Hristos în iad (versiune greacă)

V (XXI). 1. Pe când Satana şi Iadul vorbeau între ei, s-a auzit un glas puternic ca un tunet: „Ridicaţi, căpetenii, porţile voastre, ridicaţi-vă, porţi veşnice, ca să intre Împăratul slavei!”. Auzind, Iadul îi zice Satanei: „Ieşi, dacă te încumeţi, şi stai împotriva Acestuia!”. Şi Satana ieşi. Apoi Iadul porunceşte slugilor sale: „Întăriţi bine uşile de aramă şi drugii de fier, păziţi zăvoarele şi fiţi peste tot cu ochii în patru! Dacă Acela apucă să intre aici, va fi vai de noi!”.

2. Auzind acestea strămoşii au început să se răstească la dânsul, zicându-i cu îndrăzneală: „Deschide, căpcăunule nesătul, ca să intre Împăratul slavei!”. Profetul David: „Orbule, nu ştii că încă pe vremea când trăiam în lume

[14] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

am poruncit despre glasul acesta zicând: «Ridicați, căpetenii, porțile voastre, ridicați-vă, porți veşnice, ca să intre Împăratul slavei»!?. Isaia: „Eu, învățat de Duhul Sfânt, am scris: «Din stăpânirea locuinței morților îi voi izbăvi şi de moarte îi voi mântui. Unde este, moarte, biruința ta?»”.

3. Şi iarăşi a strigat: „Ridicați-vă porți!”. Dar Iadul, auzindu-L pentru a doua oară, prefăcându-se că nu ştie, întrebă: „Cine este acest Împărat al slavei?”. Atunci grăiră îngerii Domnului: „Domnul cel tare şi puternic, Domnul cel tare în război”. Şi o dată cu vorbele [îngerilor] porțile de aramă se sfărâmară, drugii de fier se făcură zob şi toți morții fură sloboziți din legături – noi, de asemenea. Şi cum intră Împăratul slavei – cu înfățişare omenească – tot întunericul Iadului se lumină.

VI (XXII). 1. Iadul strigă cu grăbire: „Am fost biruiți, vai de noi! Dar cine eşti Tu, atât de curajos şi de puternic? Cine eşti Tu, care intri aici fără nici un păcat? Cel ce pare mic, dar face lucruri mari, smerit şi înălțat, sclav şi stăpân, ostaş şi Împărat, Cel ce stăpâneşte peste vii şi morți!? Ai fost spânzurat pe cruce şi pus în mormânt, dar Te-ai slobozit şi ai sfărâmat toată puterea noastră. Tu esti Isus, Cel despre care ne povestea arhisatrapul Satana cum că prin cruce şi prin moarte vei moşteni întreaga lume”.

2. Atunci Împăratul slavei îl apucă de creştet pe arhisatrapul Satana şi încredințându-l îngerilor Săi zise: „Legați-i mâinile, picioarele, gura şi grumazul cu lanțuri de fier”. Apoi îl dădu Iadului zicând: Ia-l şi păzeşte-l cu străşnicie până la a doua mea venire!”[15]

[15] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

CRUCILE DIN JUDEȚUL BUZĂU RIDICATE ÎN MEMORIA PROCESIUNILOR CU MOAŞTELE SFINTEI FILOFTEIA*

MONICA BERCOVICI-RATOIU

Wayside Crosses from Buzău County Erected in Memory of the Processions with St. Philophteia's Relics

Wayside crosses are usually erected at crossroads, near roads, bridges and wells, in the proximity of waters, at borders, in places related to an extraordinary event (battles, the completion of an important construction, tragic deaths), in high places (on hills, peaks) or deep ones (mines), in the vicinity of crops and livestock paddocks, where missing churches used to be. Most of the time, the motivation for building such a cross is noted in the associated inscription and it is on the basis of the existing inscriptions that we were able to discover an interesting context: the construction of crosses in the nineteenth century along the path of a procession with Saint Philofteia's relics. We intend to relate the hagiographical text about Saint Philofteia, the processions with her relics, the building of wayside crosses in the above-mentioned places, and the role of the cross in Romanian rain-invocation rituals.

Keywords: *wayside cross, inscription, procession, Saint Philofteia, rain invocation rituals*

Cuvinte-cheie: *cruce, inscripție, procesiune, Sfânta Filofteia, ritualuri de aducere a ploii*

DEFINIȚII, TERMINOLOGIE

Conform definițiilor contemporane, troița reprezintă o „cruce mare de lemn sau de piatră (împodobită cu picturi, sculpturi, inscripții şi uneori încadrată de o mică construcție), aşezată la răspântii, pe lângă fântâni sau în locuri legate de un eveniment”[1]. *Dicționarul de sinonime*[2] (2002) oferă pentru *troiță* cuvântul *cruce*, precum şi pe cel de *rugă*, cu utilizare în Transilvania şi Banat; al doilea sens este cel de „treime”, cu referire inclusiv la „Sfânta Treime”. Tot astfel regăsim termenul

* Lucrarea valorifică o parte din teza de doctorat intitulată *Troița în peisajul cultural al Munților Apuseni. Istorie, legende, toponimie, inscripții*, coordonator acad. Sabina Ispas, Institutul de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti, 2017. Imaginile din cuprinsul acestui articol au fost realizate de Monica Bercovici-Ratoiu şi fac parte din colecția privată a autoarei. În lipsa unui acord prealabil, reproducerea este interzisă.

[1] *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998.

[2] Mircea Seche, Luiza Seche, *Dicționar de sinonime*, București, Editura Litera Internațional, 2002.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 135–152

https://biblioteca-digitala.ro

şi în *Dicţionaru limbii româneşti*[3] (1939), dar cu trimitere inclusiv la sărbătoarea aferentă: „*Pop*. Treime. Sărbătoarea Sfinteĭ Treimĭ: *a sosit Troiţa*. Icoană saŭ cruce care reprezentă [!] Sfânta Treime şi care, pe alocurĭ, e aşezată pe la răspântiĭ p[entru] închinare". În *Dicţionarul universal* al lui L. Şăineanu[4] (1929), acesta apare direct sub forma „sfânta Treime", fără completări cu privire la obiectul crucii: „troiță: 1. sfânta Treime; 2. icoană cu două obloane lăturaşe zugrăvite cu sfinți [ceea ce astăzi am numi *triptic*]; 3. număr de trei persoane". Cuvântul este de origine slavonă şi, inițial, era tradus drept „Sfânta Treime"[5]. Se observă că, în definițiile recente, s-a renunțat la componenta trinitară; mai mult decât atât, cuvântul *troiță* desemnează, conform acestora, doar o „cruce mare de lemn sau de piatră". Explicația modernă este, aşadar, săracă în conținut, întrucât nu surprinde totalitatea notelor sale caracteristice: troițe sunt şi icoanele olteneşti, şi coloanele munteneşti care nu au forma crucii, şi sfânta masă a altarului unei foste biserici, şi unele incinte de tip capelă, precum şi bisericile miniaturale, plasate pe un stâlp. Crucea, „obiect format din două bucăți de lemn, de piatră, de metale prețioase etc. aşezate perpendicular şi simetric una peste alta şi care constituie principalul simbol al religiei creştine, reprezentând jertfa de răscumpărare pentru oameni a lui Isus Hristos"[6], cunoaşte, de asemenea, interpretări locale: poate fi înscrisă într-un cerc, poate lua forma literei T (crucea Tau) sau poate fi formată dintr-o multitudine de cruci suprapuse, fără ca toată această diversitate să se traducă şi în interpretarea semnificației.

Denumirile troițelor variază de la o zonă la alta: cruci la răscruci (în Moldova), răstigniri (în Maramureş), icoane (în Vâlcea), rugi (în Ținutul Pădurenilor), lemne (în documente vechi), cruci (în Transilvania, Oltenia)[7]. Formula „cruci la răscruci" face trimitere la locul consacrat de amplasare a troițelor. *Răstignirile* reprezintă, de fapt, cruci peste care a fost suprapusă imaginea pictată, de obicei pe un suport de tablă, a scenei răstignirii lui Iisus. Denumirea de *icoane* se explică prin forma aparte pe care troițele o primesc în zona Vâlcei. Forma *rugă* este folosită în zona Hunedoarei, dar nu puține sunt inscripțiile din Muntenia care fac trimitere la acest termen. Astfel, indicarea hramului sau a sfântului patron al unei cruci se face prin formulări de tipul „s-a ridicat această cinstită cruce în hramul...", dar şi „întru ruga", „în rugăciunea", „în lauda". Deseori, apar variantele „întru ruga şi lauda", „întru ruga şi slava" sau „în rugăciunea şi lauda" sau forma veche slavonă „molenie rabu Boji", cel mai adesea tradusă prin „cu milostivirea robului lui Dumnezeu". „Molenie" s-a păstrat ca atare

[3] August Scriban, *Dicționaru limbii românești (etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme)*, Ediținea întîia, Iași, Institutul de Arte Grafice „Presa Bună", 1939.

[4] Lazăr Şăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, ediția a VI-a, Editura „Scrisul românesc" S.A., 1929.

[5] A se vedea și A. de Cihac (Alexandru Cihac), *Dictionnaire d'Étymologie daco-romane. Éléments slaves, magyars, turcs, grecs-moderne et albanais*, vol. 2, Francfort s/M, Ludolphe St-Goar, 1879, p. 423: „Troiță, s. trinité".

[6] *Dicționarul explicativ al limbii române (DEX)*, ediția a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

[7] I. Oprișan, *Troițe românești. O tipologie*, București, Editura Vestala, 2003, p. XII.

https://biblioteca-digitala.ro

şi în limba română: în forma contemporană, cuvântul denumeşte una dintre cele două icoane plasate deasupra iconostasului, în stânga şi în dreapta crucii, şi pe care sunt reprezentaţi Maica Domnului şi Sfântul Ioan; în limba română veche, „molenie" însemna rugăciune.

Faţă de situaţiile enumerate anterior, conform definiţiilor citate, tipurile de amplasamente specifice troiţelor includ: proximitatea apelor, anumite terenuri (troiţa ca semn de proprietate moştenită), la hotare, lângă poduri, pe înălţimi, în apropierea sau în mijlocul culturilor (grâu, porumb, viţă-de-vie), în relaţie cu adâncimile (mine) ş.a. Acestor cruci li se asociază elemente precum pietrele de moară, mese de pomenire, bunare (merindare), copaci şi flori plantate la bază. Ridicată la drum, troiţa poate avea două feţe, întâmpinând călătorul de oriunde ar veni.

ATRIBUTELE SPAŢIULUI

Dintre problemele ridicate de încercarea de a sistematiza aspectele care compun viziunea unui anumit grup asupra spaţiului, apar ca esenţiale: alegerea locului, delimitarea acestuia (cu sensul stabilirii hotarului – situaţie ce presupune crearea centrului, raportarea la acesta, stabilirea vecinătăţilor), modalitatea de orientare în spaţiu (identificarea sensurilor, stabilirea direcţiilor). Este vorba aici de o componentă geografică, cadastrală am spune[8], schematizând, dar care ia seamă de suma de simboluri proprie modalităţii de raportare la spaţiu, specifică unei culturi. „Spaţiul pe care îl ocupă o societate nu este niciodată omogen: posibilitatea utilizării sale ţine de principii precise de diferenţiere"[9]; chiar alternanţa anotimpurilor influenţează maniera de valorificare a spaţiului locuit. Lipsa de omogenitate a acestuia derivă însă şi din atributele locurilor, calităţi investite sau revelate, în cazul spaţiului sacru. Ne referim aici la motivaţiile care stau la baza alegerii unui loc ce urmează a fi sacralizat, cum este cazul ridicării unei biserici, sau la perceperea calităţii sacre a unui loc deja investit cu asemenea atribut, cum poate fi situaţia spaţiului bidimensional, al „amprentei la sol" a unei foste biserici dispărute. Dacă admitem că un loc poate fi definit „prin calitatea lui specifică, în datele lui materiale (în sens de concret) şi [prin] potenţialul său spiritual", printr-o formulă de tipul „locu' bun îi loc sfânt"[10], aspectele care interesează cu privire la spaţiul perceput şi construit subiectiv se referă la identificarea mecanismelor prin care un topos este recunoscut drept bun, favorabil, prielnic: „Locul ferit e un loc bun, dar care, în general, nu poate deveni rău, aşa cum deseori se întâmplă cu celelalte

[8] Facem trimitere aici la modalitatea de fixare a hotarelor care, cel puţin începând din secolul al XVII-lea, conform atestărilor disponibile, s-a realizat inclusiv prin însemnarea unei cruci pe piatră (sau pe trunchiul unui copac) sau prin ridicarea de cruci din piatră. A se vedea, în acest sens, Florenţa Ivaniuc, *Instituţia hotărniciei în Ţara Românească. Secolele al XIV-lea – al XVIII-lea*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2003.

[9] Pierre Bonte, Michel Izard**,** *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, ediţia a II-a, Iaşi, [Editura] Polirom, 2007, p. 635.

[10] Ernest Bernea, *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2005, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

locuri atunci când pe ele se produc fapte care le transformă calitatea [...]. Locuri ferite sunt, bunăoară, în primul rând biserica, grădina sau mormântul”[11].

Dintr-o perspectivă diacronică, spațiul suferă nenumărate modificări, uneori făcând aproape imposibilă reconstituirea unei forme anterioare: dispariția pădurilor, dar şi împădurirea naturală, asanarea unor terenuri sau, la nivel uman, strămutări, reconfigurări nu doar ale granițelor, ci ale întregului teritoriu cuprins între acestea. Peisajul geografic se poate schimba, antrenând modificări de ocupație, de pildă, şi, deci, reconfigurări ale peisajului cultural. Păstrarea unui caracter sacru al unui spațiu delimitat sau continuarea perceperii acestuia prin intermediul unei asemenea calități ne apare drept un proces relevant cu privire la forța de rezistență a unei memorii culturale. Ca exemplu, menționăm practica ridicării unei noi cruci pe locul uneia degradate[12], precum şi pe cea a înălțării unei troițe pe locul altarului unei foste biserici[13]. Sacralitatea însăşi devine astfel un atribut perpetuat, căci, în lipsa *amintirii despre*, calitatea locului se pierde pentru comunitățile umane. „Modalitățile de ocupare a spațiului şi de exploatare a surselor sale nu pot fi separate de un codaj simbolic. [...] Antropologii şi sociologii urbani arată că spațiul oraşului, chiar dacă este artificial, nu scapă diverselor forme de marcare”[14].

TIPURI DE AMPLASAMENTE

Cele mai multe dintre cruci sunt ridicate în proximitatea drumurilor, la limitele proprietăților, în vecinătatea fântânilor, a podurilor, în intersecții, iar fiecăruia dintre aceste locuri îi este asociată o motivație cu profunde semnificații. Există şi câteva note particulare cu privire la amplasamentul crucilor: în oraşul Câmpulung şi în localități apropiate se pot găsi cruci de piatră încastrate în zidurile unor construcții ecleziastice sau laice, fapt care, în opinia lui Grigore Constantinescu, s-ar explica prin atributele apotropaice ale crucii[15].

Anumite cruci permit, prin amplasamentul lor, reconstituirea traseelor unor drumuri abandonate, aşa cum este cazul vechilor căi de legătură dintre Godeni şi

[11] *Ibidem*, p. 24.

[12] Constantin al II-lea Brâncoveanu, fiul domnului Constantin Brâncoveanu, ridică în anul 1713 o cruce de piatră, pe locul unde fusese o cruce de lemn ce amintea de răscoala seimenilor din anul 1655 – cf. Marcu Petcu, Nicolae Lihănceanu, Adrian Pintilie, Ramona-Anca Crețu, *Pagini din istoria monahismului ortodox în revistele teologice din România*, vol. 3, *Cultură, artă, documente*, carte tipărită cu binecuvântarea Înaltpreasfințitului Pimen, Arhiepiscop al Sucevei şi Rădăuților, București, Editura Bibliotecii Naționale a României, Putna, Editura Mitropolit Iacov Putneanu, 2011, p. 388.

[13] Pe locul unei biserici din Sinaia, ruinată în anul 1788, se înalță în anul 1838 o cruce – idem, vol. 2, *Aşezăminte monahale*, p. 443.

[14] Pierre Bonte, Michel Izard, *op. cit.*, p. 636.

[15] Calinic Argeşeanul, Grigore Constantinescu, *Monumente memoriale din județul Argeş. Cruci de piatră*, cu un „Cuvânt înainte” de Radu Florescu, Episcopia Argeşului şi Muscelului, Editura „Europroduct”, Pitești, 1999, p. 71. A se vedea, în acest sens, şi informațiile culese din teren: „Crucea slavonă din Dragoslavele inclusă în soclul casei Arsu era, pe amplasamentul anterior, permanent periclitată de viiturile unei ape din apropiere. Motivația acțiunii de transfer în soclul supraînălțat al propriei case este – potrivit informatorului Dumitru Arsu din Dragoslavele – [...]: «Să ferească pă toți ai casii dă rele!»” – *ibidem*, p. 71.

https://biblioteca-digitala.ro

Câmpulung şi dintre Hulubeşti şi Câmpulung, cazuri citate de Calinic Argeşeanul şi Grigore Constantinescu în lucrarea menționată, sau al vechiului drum prin pădure, spre Mănăstirea Ciolanu, din județul Buzău, situație identificată de noi pe teren. Modificarea limitelor unor terenuri a dus, de asemenea, la reamplasarea unor cruci care serviseră drept semne de hotar. De multe ori, acest fapt conduce la comasarea mai multor exemplare care, odată dislocate, sunt folosite în alte scopuri culturale; sunt consemnate şi situații în care crucile de piatră sunt reutilizate[16]. Spațiu liminal, hotarul este conotat pozitiv, în virtutea posibilității de cunoaştere precisă a graniței şi numai ceea ce se află dincolo de hotar devine incert şi periculos[17]. „Comunitatea satului se întinde dincolo de vatra sa, până în hotar. [...] Hotarul îi indică unde se sfârşeşte locul care, deşi nu-i aparține material, îi aparține în sens spiritual, pentru că aici este încă satul, comunitatea de viață din care face parte”[18]. Troița de hotar marchează astfel un loc bun şi facilitează trecerea către necunoscut; aceasta se constituie drept reper al familiarului pentru călătorul care revine în localitate. Amplasată într-un context similar, troița „cap-de-sat” protejează comunitatea din interiorul arealului astfel marcat.

„Loc rău”, „loc gingaş”, „nu e loc hotărât”, „loc slab”, „risipit”, „ca la o probă”, loc unde „se lasă semne şi se fac farmece”, „umblă duhurile rele” şi „Netrebuitu”[19], crucea drumului pare a fi locul în care ridicarea de troițe îşi găseşte cea mai puternică justificare. Crucea ajută în momentul de cumpănă al alegerii drumului. „Să pune cruce la respintii de să roagă omu la drum”, căci „unde e troița, Necuratu nu-şi face de lucru”[20], iar în lipsa obiectului concret se face apel la semnul crucii. Semnul se face cu mâna dreaptă, poziționat fiind spre răsărit, spre „lumină”, întocmai cum se aşază casele şi bisericile[21]. Crucea mai poate să apară în asociere cu puțurile, cu fântânile şi punțile peste ape, construcții comunitare a căror finalizare era urmată de un praznic, ridicate prin asocierea membrilor unor grupuri locale şi cu binecuvântarea preotului, cu o puternică semnificație legată de ritualurile funerare[22].

Rânduiala sfințirii crucii şi a troiței celei noi presupune, printre altele, invocarea harului Sfântului Duh, chemat să se pogoare, prin voința divină, asupra

[16] „Crucea lui Socol din Câmpulung, atestată prin catagrafia din anul 1832, dispăruse înainte de august 1889, când arheologul Grigore Tocilescu consemna, în raportul său, că fusese utilizată ca material de construcție” – *ibidem*, p. 72.

[17] „În hotar merge omu liniştit, merge ca pe locu lui; n-are de ce se teme. Hotaru e aşa ca o îngrădire de cuprinde satu-ntreg. Hotaru nost e satu nost.»; «Cine a trecut hotaru nu mai e la el acasă. Dincolo e altceva şi nu ştii ce; poate-i o lume bună, poate nu. Eu ştiu că de trec, nu mă mai simt bine; am aşa o teamă, ştiu eu?” – cf. Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 42.

[18] *Ibidem*, p. 42.

[19] „Când am fost deunăzi la Zărneşti, colo, la Predeluş, unde să desface drumu, a ieşit din pădure aşa, o umbră. Era pă seară, nu tomna întunerec. M-am băgat sub coperiş, lângă cruce, şi m-am închinat. S-a slobozit parcă o lumină şi umbra a fugit” – *ibidem*, p. 53.

[20] *Ibidem*, p. 54.

[21] „E bine să cați tot la răsărit că de-acolo vine ziua, de-acolo vine lumina şi lumina-i de la Dumnezeu. Întunericu-i de la diavolu. Răsăritu-i locu ăl bun, îi locu de unde încep toate helea.” – Ernest Bernea, *op. cit.*, p. 81.

[22] Tudor Pamfile, *Industria casnică la români. Trecutul şi starea ei de astăzi. Contribuțiuni de artă şi tehnică populară*, Academia Română, „Din vieața poporului român. Culegeri şi studii”, VIII, Librăria Socec & comp., Leipzig Otto Harrassowitz, Viena, Gerold & Comp., București, 1910, p. 469.

https://biblioteca-digitala.ro

„semnului crucii" şi binecuvântarea lui, astfel încât troița să devină „semn înfricoşător şi tare asupra tuturor vrăjmaşilor văzuți şi nevăzuți, spre izgonirea şi înfrângerea tuturor curselor, ispitelor şi asupririlor diavoleşti", „acoperământ puternic" poporului, „credinței întărire, nădejdii sprijinire, la războaie biruință şi sporire în toate faptele cele bune". Celor ce se vor închina „înaintea acestui semn", milostivire şi mântuire, iar celor care închină semnul Crucii (troița) lui Dumnezeu, aşadar ctitorilor, „toate bunătățile Tale cele pământeşti şi cereşti". Călătorii închinători, ctitorii se vor bucura, astfel, de ajutorul divin, în timp ce comunitatea, în sens larg, este povățuită spre bine, cu scopul de a ajunge „la primirea cununilor cereşti"[23].

IMPORTANȚA INSCRIPȚIILOR

Inscripțiile de pe cruci pot fi reduse la un mesaj esențial, acelaşi care fusese înscris cu slove de aur, din porunca împăratului Constantin: Is Hs Ni Ka, respectiv „Iisus Hristos biruie". Dincolo de aceste litere omniprezente, marcă a semnificației universale a crucii creştine, inscripțiile conțin informații legate de momentul ridicării, despre comanditar şi meşter, pomelnice de neam, vii şi morți, dar, mai ales, despre motivația ridicării: date despre confruntări armate, epidemii, construcții edilitare, asocierea cu puțuri şi fântâni, consemnarea unor momente marcante (vizite importante), decesul unei persoane, protecția culturilor (grâu, viță-de-vie) etc.

Cuvântul *inscripție*, care desemnează un text scurt, de cele mai multe ori gravat sau sculptat în piatră, metal sau lemn, cu scopul consacrării memoriei unei persoane, a unui eveniment[24] etc., a pătruns în limba română prin intermediar francez, având la bază lat. *inscriptio*, *-onis*. Vedem astfel că inscripția şi monumentul reprezintă un tandem coerent, dat fiind caracterul profund memorial al celor două.

În cadrul domeniului istoriografiei, prin intermediul epigrafiei, specialiştii analizează inscripțiile care conțin informații legate de istoria culturală a comunităților, evenimente, contexte, motivații, date de tip onomastic, toponimic, lingvistic etc. Importanța epigrafică a obiectelor purtătoare de inscripții a condus la nevoia firească de inventariere a acestora. Crucile au fost figurate pe hărți detaliate, realizate în perioade de ocupație militară, cu scopul reprezentării cât mai fidele a teritoriilor acelora. În al doilea rând, acestea au servit politicii interne de întărire a imaginii puterii statele. Un astfel de exemplu este catagrafia din anul 1832: „În scopul îndreptării «hronologhiii domnilor Valahiii», adjutantul lui Kiselev, Mihail Fanton de Verrayon, cerea, prin otnoşenia nr. 12 din 1832, ocârmuirii județului Muscel «să pună în lucrare... descrierea tuturor crucilor de piatră şi a pisaniilor aflate într-acest județ». [Dosar Ocârmuirea Jud. Muscel 3/1831, f. 17 – Arh. Stat Filiala Argeş]. Se recomanda ca înregistrarea pieselor epigrafice menționate să fie

[23] *Molitfelnic*, tipărit cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, București, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 2013, p. 693.

[24] *Dicționarul explicativ al limbii române*, ed. cit..

https://biblioteca-digitala.ro

întreprinsă de «boiernaşii judeţului care să vor socoti mai dăstoinici şi mai vrednici ca să îndeplinească această cerere». [Idem, f. 15]. Se stabilea o metodologie pentru efectuarea catagrafiei: «orice cruci sau pietre vechi vei găsi, scrise deasupra cu slova şi vor fi vrednice de auzire, numai decât luând în scris toate cuvintele ce vei găsi pă dânsele, să le trimiți la ocârmuire, iar pentru cele ce vor fi scrise cu slove streine le vei lua şi pă acestea în scris în ce sat sunt şi în ce loc anume». [Idem, f. 19]"[25].

O altă etapă în cadrul inițiativei de repertoriere a crucilor pare să fi fost importarea din Europa Centrală a interesului pentru „antichități" şi, de aici, prefigurarea unei intenții de protejare a ceea ce ulterior se vor numi monumente istorice. Astfel, în anul 1860 a avut loc o campanie „de depistare şi conservare a vestigiilor trecutului inițiată de către ministrul cultelor şi instrucției publice, Al. G. Golescu, cu acordul lui Alexandru Ioan Cuza"[26]. D. A. Pappasoglu fusese desemnat responsabil pentru județul Muscel, iar Alexandru Odobescu, pentru Argeş. Acesta din urmă fusese însoțit, în vara anului 1860, de pictorul elvețian Henri Trenk, în sarcina căruia intra şi realizarea calcurilor de pe inscripții: „«La Vărzarul, am zărit o cruce de piatră într-o porumbişte pe malul Argeşului; m-am dus acolo, am copiat inscripția ce e slavonească» [crucea de la Borleşti, *n.n.*]. În drum spre Cetatea lui Țepeş de la Poienari, «trecând prin Albeşti, am văzut o cruce, ce n-am copiat-o cu gând că la întoarcere o voi face-o... Am urmat prin Corbeni, unde şi acolo e o cruce ce a rămas necopiată», iar între Valea Iaşului şi Muşăteşti, caută «în zadar o cruce veche ce este pe muche»"[27]. Grigore Tocilescu avea să întocmească pentru Ministerul Cultelor şi Învățământului Public *Raporturi asupra câtorva mănăstiri, schituri şi biserici de țară*, ocazie cu care menționează prezența unor cruci de piatră, cu reproducerea inscripțiilor devenite prețioase, întrucât unele dintre acestea sunt astăzi inaccesibile. Tocilescu înaintează propunerea grupării acestui tip de monumente în cadrul unui muzeu şi aminteşte situația unei cruci ridicate în secolul al XVII-lea „de către egumenul Mânăstirii Negru Vodă, Melchisedec, în memoria marelui boier Socol Cornățeanu, ucis în 1653, – precizându-se că «a fost făcută bucăți şi întrebuințată în zidirea caselor lui Ghiță Paul»"[28].

Nicolae Stoicescu, în lucrarea *Bibliografia localităților şi monumentelor feudale din România*, publicată în două volume, în anul 1970, menționa „crucile sau troițele din Țara Românească despre care ni s-au păstrat mărturii mai precise" sub forma unui „Indice cronologic de cruci sau troițe", respectiv o listă a crucilor de piatră, „chiar dacă troițele[29] – fiind expuse mai uşor distrugerii – au dispărut între timp"[30].

[25] Calinic Argeşeanul, Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 11.
[26] *Ibidem*, p. 12.
[27] *Ibidem*, p. 12–13.
[28] *Ibidem*, p. 13.
[29] În cadrul lucrării citate, termenul „troiță" este folosit pentru obiectele votive realizate din lemn, motiv pentru care crucile de piatră sunt tratate separat.
[30] Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România. I – Țara Românească (Muntenia, Oltenia și Dobrogea)*, 2 vol., vol. 1: A–L, cu o prefață de I.P.S.S. Firmilian, Arhiepiscopul Craiovei și Mitropolitul Olteniei, editată de Mitropolia Olteniei, [f.l.], 1970, p. 795.

https://biblioteca-digitala.ro

Informațiile despre aceste monumente sunt relevante mai ales sub aspect funcțional: „cruce veche pe drumul spre Bobu”[31], hotărnicii din 1702 şi 1845, amintind şi „cruci de hotar spre moşia m-rii Mărgineni”[32], „o altă cruce din 1781, *fostă în via mănăstirii* [s.n.], se află la Muzeul de Artă”[33] etc. N. Stoicescu face trimitere inclusiv la cazul semnalat de Nicolae Iorga, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice” din anul 1933, şi sesizat de dr. Stepleanu-Horbatsky, cu privire la o cruce „veche şi foarte frumoasă”, restaurată în Călimăneşti de cel din urmă şi aşezată la margine de drum. Monumentul fusese găsit în Jiblea, „într-o curte unde cineva a găsit cu cale s-o transporte din drum, să o decapiteze, iar din piciorul ei să facă *troc de porci* [s.a.], din fericire pe versul inscripției. După ce a făcut acest păgân oficiu şi trocul s-a spart în două, cele două cioburi au fost aruncate în dosul unui grajd, iar partea superioară a crucii a rămas în grădină, probabil ca ornament”[34]. Satul Ciocăneşti din comuna Văleni (jud. Argeş) are patru cruci de piatră inventariate: pe şoseaua Piteşti – Bucureşti (? Sf. Paraschiva, 1713), la fântâna veche (Sf. Paraschiva, 1724), între vii (autorul nu menționează hramul, 1758) şi o a patra, nelocalizată cu exactitate (Sf. Paraschiva, 1722)[35]. Actuala biserică din satul Radu Negru, din aceeaşi comună, avea să primească în anul 1787 hramul Sf. Paraschiva, aşadar la mai bine de 60 de ani distanță față de cele trei cruci. Însăşi construirea schitului este atestată pe o altă cruce, ridicată deodată cu acesta şi datată 1760–1761.

Menționăm alte categorii de motivații pentru ridicarea crucilor de piatră, consemnate în *Bibliografia* lui Stoicescu: „cruce din 1655 ridicată după lupta de la Şoplea din acel an”[36]; „cruce de piatră ridicată de Matei Basarab în amintirea luptelor cu oştile lui Vasile Lupu şi cazacii din 1653”[37], aşadar o ctitorie domnească; „cruce de piatră, sec. XVIII, pe fostul drum al sării”[38]; „la 1873 două cruci vechi, din care una pe locul fostei biserici”[39]; „cruce din 1708 pe vatra fostei biserici de lemn, mutată pe malul drept al Cârcinovului”[40]; cruce „consacrată evenimentului «săvârşirii» podului construit din piatră de Albeşti peste râul Dâmbovița”[41]; „casele şi crucea lui Socol Cornățeanu clucerul, 1648, cu hramul Adormirea, pe locul unei biserici de lemn”[42]; „crucea mişeilor” – „cruce de hotar, sec. XVI, având textul unui document din 1580”[43]; „crucea de la Vama Veche, la

[31] *Ibidem*, p. 27.
[32] *Ibidem*, p. 56.
[33] *Ibidem*, p. 71.
[34] N. Iorga, *Cronică*, în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice”, anul XXVI, fasc. 77, iulie – septembrie 1933, Aşezământul tipografic „Datina Românească”, Vălenii-de-Munte, 1933, p. 140.
[35] Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 170.
[36] *Ibidem*, p. 286.
[37] *Ibidem*, p. 305.
[38] *Ibidem*, p. 308.
[39] *Ibidem*, vol. 2: M-Z, p. 247.
[40] *Ibidem*, p. 447.
[41] *Ibidem*, p. 501.
[42] *Ibidem*, p. 532.
[43] *Ibidem*, p. 545.

https://biblioteca-digitala.ro

hotarul cu Transilvania, sec. XVII”[44]; „cruce din 1845 pe locul bisericii mutată la Grindaşi”[45]; „o cruce din 1655, amintind luptele cu slujitorii răsculați”[46]; „cruce din 1692 la 5 km nord-vest de satul Vadul Săpat, pe locul unui schit dispărut”[47]. Inventarul crucilor şi troițelor realizat de Nicolae Stoicescu nu este complet, iar acest lucru se poate observa din compararea conținutului indicelui realizat de acesta cu elementele înscrise în categoria IV (monumente memoriale şi funerare) din *Lista monumentelor istorice*, actualizată în anul 2016: numărul celor clasate îl depăşeşte pe cel al crucilor inventariate în anii ’70 ai secolului trecut.

Alte cruci atestă terminarea sau repararea podurilor sau construirea de noi drumuri (satul Podu Dâmboviței, comuna Dâmbovicioara, județul Argeş, datată 1710–1711). O situație mai puțin întâlnită este reprezentată de o cruce de mormânt din Mihăeşti, județul Argeş, amplasată „pe locul fostei biserici de lângă Dealul Vacii” şi care are hram: „Anu 1849, luna iuliu 31. S-a pristăvit [a murit] robu lui Dumnezeu Gheorrie, Io(n), Stana în vărstă de an(i) 50. Şi să odihneşte aici în hramu sfin(ților) v(eo)vozi. Satu Mihăeşti”[48]. O categorie aparte o reprezintă crucile ridicate de către cei feriți de ciumă sau de către supraviețuitorii molimei pentru apropiați care decedaseră (Coceneşti, com. Mioarele, 15 august 1721, cu hramul Născătoarei de Dumnezeu Maria; crucea din curtea bisericii episcopale a Mănăstirii Curtea de Argeş, ridicată în perioada 1 septembrie 1661–31 august 1662). În legătură directă cu perioadele de răspândire a ciumei, Sfântul Haralambie devine o prezență din ce în ce mai activă în spațiul iconografic. Este interesant, însă, cum acesta reuşeşte să nu părăsească registrul picturilor bisericeşti, pentru a se integra celui votiv. În cazul crucilor menționate, care atestă astfel de izbucniri ale epidemiei, hramul ales pentru acestea nu este cel al Sfântului Haralambie; nu cunoaştem, până în prezent, niciuna care să îi fie închinată. Mai mult decât atât, bisericile cu hramul sfântului datează – în marea lor majoritate – din secolul al XIX-lea, în timp ce hramurile crucilor de piatră cel mai des întâlnite sunt legate de Sf. Maria (cea Născătoare de Dumnezeu) şi de Sf. Nicolae.

Evenimentele neprevăzute soldate cu moartea tragică a unei persoane reprezintă încă o motivație pentru ridicarea de troițe. Astfel, o cruce de hotar din Mățău, comuna Mioarele, a fost ridicată în 1751–1752, „întru ci(n)stea şi slava sfinților slăviților verhovni(ci)[49] apostoli Petru şi Pavel [...] păntru fiălu lor, Stoica necumenecat, călcat dă car”[50].

[44] *Ibidem*, p. 553.
[45] *Ibidem*, p. 589.
[46] *Ibidem*, p. 623.
[47] *Ibidem*, p. 692.
[48] Calinic Argeşeanul, Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 210.
[49] *Vârhóvnicm* (vsl. *vrŭhovĭnikŭ*, rus. *verhóvnik*), şef. – cf. August Scriban, *Dicționaru limbii româneşti (etimologii, înțelesuri, exemple, citațiuni, arhaizme, neologizme, provincializme)*, Ediținea întâia, Iaşi, Institutu de Arte Grafice „Presa Bună”, 1939.
[50] Calinic Argeşeanul, Grigore Constantinescu, *op. cit.*, p. 214.

https://biblioteca-digitala.ro

REFERINȚE HAGIOGRAFICE

Sfânta Mucenița Filofteia este prăznuită de Biserica Ortodoxă în data de 7 decembrie a fiecărui an. Astfel, *Viețile sfinților pe luna decembrie* cuprind istorisirea pătimirilor sfintei, aducerea sfintelor sale moaşte în Țara Românească şi aşezarea acestora în biserica de la Curtea de Argeş. Născută în „marea cetate a Târnovului, din părinți creştini, de neam *bulgari* [*s.n.*]”[51], Filofteia rămâne de tânără orfană de mamă. Fiind din timp călăuzită de aceasta, se apropie, după moartea părintelui, de învățătura creştină şi, conform tradiției, este impresionată de un fragment din Evanghelie, fericirea milostivilor, motiv pentru care începe „a hrăni pe cei flămânzi, a îmbrăca pe cei goi cu hainele sale, a milui pe cei săraci cu cele ce avea şi cu cele ce-i da mâna”[52]. Tatăl Sfintei, sub influența noii soții, o pedepseşte pe Filofteia pentru actele de milostenie: „Atunci el o chinuia pe dânsa cu multe feluri de bătăi, o târa de păr, o lovea cu biciul şi cu lemne, o bătea cu pumnul, cu palma peste obraz, ca pentru nişte greşeli prea mari şi cu altele mai multe decât acestea o chinuia şi o muncea în toate zilele, până a ajuns la vârsta de doisprezece ani”[53].

Povestea vieții şi patimilor Sfintei continuă cu episodul morții sale. Astfel, „*a sosit vremea de semănături* [*s.n.*], în care tot omul se sârguieşte a arunca în pământ semințele pentru trebuința hranei celei trupeşti”. Vom vedea că, nu întâmplător, pe teritoriul românesc, ulterior aducerii moaştelor la Curtea de Argeş, vor începe procesiunile pe câmp pentru alungarea secetei şi, implicit, atragerea fertilității, a rodului semănăturilor. Tatăl Sfintei se înfurie când află că hrana pe care o aştepta la câmp era zilnic împărțită de copilă săracilor şi aruncă spre ea „cu barda cea plugărească”[54], rănind-o la picior. Chinuită pe timp de pace de propriul părinte, Filofteia devine, prin moarte, mucenița, întocmai precum cei ce fuseseră prigoniți pentru credința lor, încununându-se „cu cunună mucenicească”[55], acesta fiind motivul pentru care, aşa cum vom vedea, este întotdeauna reprezentată cu însemnul martiriului; crucea aminteşte de jertfa pentru credință.

Trupul neînsuflețit al Filofteii începe imediat a străluci şi a lumina cele dimprejur, semn al sacralității rămăşițelor pământeşti devenite pe loc sfinte moaşte. Înspăimântat, tatăl încearcă să ridice trupul Sfintei, dar este împiedicat şi să se apropie şi să îl atingă şi conştientizează că este martorul unei minuni, ipostază care, în tradiția populară, se continuă: moaştele Sfintei pot face minuni, motiv pentru care se organizează ample procesiuni pe timp de secetă. Tatăl povesteşte cele întâmplate arhiepiscopului din cetatea Târnovo care, împreună cu clerul, cu mai-marii cetății „şi mulțime de popor, auzind lucrul acela minunat, au alergat *cu făclii şi tămâie*, *cu*

[51] *Viețile sfinților*, vol. 4, *Viețile sfinților pe luna decembrie*, sub îngrijirea P. C. Arhim. Ioanichie Bălan, 12 vol., retipărite şi adăugite cu aprobarea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, ediția a II-a, Mănăstirea Sihăstria, Vânători-Neamț, 2005, p. 162.

[52] *Ibidem*, p. 164.

[53] *Ibidem*, p. 167.

[54] *Ibidem*, p. 167.

[55] *Ibidem*, p. 168.

https://biblioteca-digitala.ro

slujbe şi cu rugăciuni [*s.n.*]; şi, ajungând, au văzut sfântul ei trup strălucind cu acea dumnezeiască lumină şi s-au minunat cu toții. Apoi au preamărit pe Dumnezeul minunilor”[56]. Este vorba, aşadar, despre atestarea primei procesiuni: cu toții se duc pe câmp „făcând rugăciuni şi psalmodii multă vreme”[57] în prezența sfintelor moaşte, ritual ce va fi reiterat până în zilele noastre. În ciuda ierurgiei, moaştele nu pot fi ridicate şi mutate din câmp în interiorul cetății, pentru înmormântare, acesta fiind momentul narativ în care rugăciunile încep a fi îndreptate direct către Sfânta Filofteia (aceasta se aşază în rând cu sfinții şi devine astfel mijlocitoare a bunătății divine). Pomenind aceştia nume ale unor locuri deja consacrate pentru păstrarea de sfinte oseminte (Constantinopol, Sofia etc.), Sfânta reacționează la unul singur, menționat – conform necesităților de construcție narativă – „în treacăt şi fără nădejde”[58], respectiv la biserica domnească din Curtea de Argeş. Trupul devine astfel uşor, cu mult peste obişnuita greutate, semn al acceptului total din partea Sfintei. Abia aici intervine posibilitatea de datare relativă a evenimentului, întrucât se consemnează faptul că domnitor al Țării Româneşti era Radu Voievod, pe care textul îl asimilează lui Negru Vodă, „poate acela care se poreclea Negrul, care zidise din temelie biserica mai sus numită, care a alcătuit şi târgul, şi multe alte târguri, şi a ridicat mănăstiri precum se văd şi până acum”[59]. Este de menționat faptul că actuala biserică domnească de la Curtea de Argeş a fost construită în intervalul 1351–1370 şi înglobează, conform *Listei Monumentelor Istorice*, fundațiile unei biserici din secolul al XIII-lea. Se apreciază astfel, că moaştele ar fi ajuns în Țara Românească în secolul al XIV-lea.

Biserica Sfântul Nicolae Domnesc, Curtea de Argeş,
monument istoric inclus în patrimoniul UNESCO.

[56] *Ibidem*, p. 169.
[57] *Ibidem*, p. 169.
[58] *Ibidem*, p. 170.
[59] *Ibidem*, p. 170.

https://biblioteca-digitala.ro

Textul consemnează faptul că dorința Sfintei este de a ocroti poporul român, iar nu pe cel bulgar, luminându-l şi întărindu-i credința şi, mai ales, ajutându-l cu „facerile de minuni şi cu tămăduirile ei”[60]. Voievodul, înştiințat printr-o scrisoare că trebuie a se osteni să vină până la Dunăre, pentru a duce apoi odorul scump în biserica aleasă, vine bucuros la graniță (*apa* Dunării), cu tămâie şi făclii, şi aduce moaştele la Biserica domnească din Curtea de Argeş „cu cântări de psalmi şi doxologii”[61], unde sunt păstrate şi astăzi, dar în altă biserică, respectiv în Mănăstirea Curtea de Argeş, construită de Neagoe Basarab între anii 1515 şi 1517.

Minunile atribuite Sfintei, prin intermediul moaştelor, cuprind: „orbilor vedere, bolnavilor însănătoşire, izbăvire celor supărați de duhuri necurate şi, în scurt, oricine aleargă la dânsa cu credință fierbinte, cu sârguință şi cu lacrimi se roagă ei, îşi dobândeşte cererea sa”[62]. Vedem astfel că textul hagiografic nu pomeneşte nimic despre puterea moaştelor de a aduce ploaia, dar că se poate identifica punctul de pornire al tradiției populare privitoare la alungarea secetei, acceptat ulterior de biserică.

SFÂNTA FILOFTEIA ŞI CRUCILE DE PIATRĂ DIN ZONA BUZĂULUI

Zona Buzăului prezintă câteva particularități legate de realizarea crucilor votive de piatră, respectiv utilizarea reprezentărilor antropomorfe cu înfățişarea personajelor biblice şi, de asemenea, colorarea pietrei, atât a scenelor în meplat, cât şi a celor de tipul picturilor murale. Reliefarea personajelor prin intermediul culorilor este atestată la anul 1880; date mai vechi nu ne-au parvenit[63], dar este posibil ca această practică să fi fost mult mai veche.

Sfânta Filofteia apare reprezentată pe câteva cruci din această regiune. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cel mai probabil în anul 1875, racla cu sfintele moaşte ale muceniței se păstra, după cum am văzut, în incinta bisericii Mănăstirii Curtea de Argeş şi, datorită puterilor care îi erau atribute, se realizau ample procesiuni.

Ne-am propus să semnalăm fenomenului ridicării crucilor în locuri ce au constituit opriri în timpul procesiunilor. Acestea erau organizate în vreme de secetă, pentru că în tradiția populară a fost reținută şi reinterpretată calitatea moaştelor de a „aduce ploaia”. În afara reprezentărilor propriu-zise ale Sfintei pe crucile de piatră din această regiune, câteva cruci din comuna Tisău (jud. Buzău) atestă, prin inscripții, locuri exacte în care moaştele au poposit. Cu alte cuvinte,

[60] *Ibidem*, p. 170.
[61] *Ibidem*, p. 171.
[62] *Ibidem*, p. 171.
[63] Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu (redactori responsabili), *Arta populară românească*, Institutul de Istoria Artei, Academia Republicii Socialiste România, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1969, p. 524.

https://biblioteca-digitala.ro

printr-un transfer de sacralitate, locurile atinse de sfintele rămăşiţe îşi schimbă natura, iar faptul este marcat prin ridicarea în aceste locuri a crucilor de piatră. Aşadar, nu este vorba despre o simplă componentă memorială, de aducere aminte a procesiunii.

Alte cruci din zonă, realizate la câteva zeci de ani de la atestarea procesiunii, continuă să o reprezinte pe muceniță, semn al păstrării momentului aceluia în memoria colectivă: Greceanca – cruci din anii 1894 şi 1915, Tisău – 1904 etc. În toate aceste scene, Sfânta este reprezentată ducând în mâna stângă coşul cu mâncare, iar în dreapta, o cruce; deseori apare şi *barda cea plugărească* îndreptată spre Sfântă de tatăl ei. Monumentul din Tisău fusese amplasat la intrarea în satul aflat la mică distanță de mănăstirile Ciolanu (sec. XVI) şi Barbu (sec. XVII); ridicată în anul 1904, în ziua Sfântului Mucenic Gheorghe, crucea este pictată pe toate fețele; remarcăm faptul că Sfânta Filofteia primeşte un loc „privilegiat”, fiind zugrăvită în fața Sfântului patron al crucii. Programul iconografic reprezintă: Sfântul Duh în chip de porumbel, deasupra lui Iisus răstignit care e flancat de Sfinții Marcu (!) şi Matei; pe părțile laterale, perechile corespondente sunt Sfinții Gheorghe şi Filofteia, Maica Domnului şi Sfântul Ioan (tânăr, nu evanghelist, martor al răstignirii), Sfinții Petru şi Pavel; pe revers: Sfinții Arhangheli Mihail şi Gavril, Sfinții Împărați Constantin şi Elena alături de simbolul crucii şi, în fine, Sfântul Ioan Bogoslovul şi Sfântul Ierarh Vasilie.

Tisău, jud. Buzău. Sfânta Filofteia
reprezentată pe o cruce de piatră ridicată în anul 1904.

https://biblioteca-digitala.ro

Greceanca, com. Breaza, jud. Buzău. Reprezentări ale Sfintei Filofteia.
Cruce din anul 1894 şi, respectiv, 1915.

Cele mai valoroase dintre crucile identificate în teren rămân însă crucea cu puţ şi „casă" din Haleş, com. Tisău, şi crucea din apropierea Mănăstirii Ciolanu, ale căror inscripţii atestă actul depunerii moaştelor. Prima dintre acestea menţionează faptul că, la întoarcerea de la mănăstire, prin mijlocirea „părinţilor ciolăneni", respectiv a călugărilor de la Mănăstirea Ciolanu, moaştele au „stătut" pentru o clipă pe locul unde avea să fie ridicată crucea. Ansamblul care datează din anul 1875 este refăcut mai târziu, în 1940, ocazie cu care este menţionat încă o dată în scris motivul ridicării: „în cinstea Sfintei Mari Mucenicei Filofteia". Inscripţia iniţială se păstrează integral şi o redăm ca atare: „[faţa principală] ÎN SLAVA LUI/ D-ZEU ŞI ÎN ME/MORIEA SF. M./ FILOTEI SAU/ RIDICAT ACEA/ [lateral] STĂ SF. CR/UCE DE RO/BU LUI D-Z/EU NICOL/AE IVAN/ BULGARU/ ŞI SOŢIEA/ SA ANA./ 1875 IUN 26/ [revers] ANU 1875 IUN. 26./ CU OCASIEA DU/CERII SF. FILOTE/II LA M-REA CIO/LANU. LA ÎNTOAR/CERE, PRIN MI/ [lateral] ŞLOCIREA/ PĂRINŢILO/RU CIOLĂN/ENI AU STĂ/TUT PE ACE/ST LOC SF./ MOŞTE; SPRE/ POMENIRE/ SA FĂCUT ŞI/ ACEST PUŢ". Soclul conţine inscripţia adăugată ulterior, cu ocazia refacerii: „ACEST PUŢ CRUCE ŞI/ CASĂ SA REFĂCUT DE/ D. L. ION SOŢIE VERONICA/ DUMITRU SOŢIE MARIA/ ÎN ANUL 1940 OCTOM. 28/[revers] ÎN CINSTEA SFINTE/I MARI MUCENICEI/ FILOFTEIA".

Considerăm notabil faptul că numele – posibil şi porecla – ctitorului este Nicolae Ivan Bulgaru. Aşa cum am menţionat, Sfânta Filofteia s-a născut şi a trăit la sud de Dunăre, pe teritoriul actual al Bulgariei.

În tradiţia populară, Sfânta Filofteia este pusă în relaţie cu Sfântul Ilie, în baza calităţii de aducătoare de ploi: „Sora lui Sf. Ilie e Sf. Filofteia, care umblă cu ploile pe timp de secetă"[64]. Ziua de 7 decembrie se ţine „mai ales de fete, ca să le

[64] Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la chestionarul de sărbători păgâneşti*, vol. IV (Prahova, Buzău, Râmnicul Sărat) – ms. 4963, f. 10, B.A.R., 1907, *apud* Antoaneta Olteanu, *Calendarele poporului român*, Bucureşti, Editura Paideia, 2001, p. 521.

https://biblioteca-digitala.ro

ajute sfânta de a ajunge şi a trăi bine în căsătorie”[65], dar şi de femei, „pentru lehuzie”[66]. În general însă, „se ține ca să dea rod mult la roade”[67], deci putem afirma că atributul esențial este fertilitatea, iar acestuia i se subsumează puterea de aducere a ploii. Sărbătoarea se ține, de asemenea, pentru a fi feriți de boală, iar în acest caz este evidentă trimiterea la textul hagiografic, cu scop apotropaic, pentru protejarea împotriva animalelor sălbatice şi împotriva bolii viilor, a filoxerei[68].

Cruce cu puț şi „casă”, Haleş, com. Tisău, jud. Buzău.
Sfânta Filofteia este reprezentată pe reversul crucii.

[65] Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. III (Argeş, Dâmbovița, Muscel) – ms. 4962, f. 115, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

[66] Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. VI (Ialomița, Brăila, Tulcea, Constanța) – ms. 4965, f. 169 ^{v}, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

[67] Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. VI (Ialomița, Brăila, Tulcea, Constanța) – ms. 4965, f. 80 ^{v}, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

[68] Th. D. Speranția, *op. cit.*, vol. I (Mehedinți, Gorj, Vâlcea) – ms. 4960, f. 78, f. 369 ^{v}, f. 381 ^{v}, f. 384 ^{v}; vol. II (Romanați, Dolj) – ms. 4961, f 173 ^{v}; vol. V (Olt, Teleorman, Vlașca, Ilfov) – ms. 4964, f 126 ^{v}, B.A.R., 1907, *apud ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

Datele culese în secolul al XIX-lea prin intermediul chestionarelor folclorice fac trimitere explicită nu doar la credința în puterea de aducere a ploii, ci şi la practica procesiunilor cu moaşte: „Sf. Filofteia sau Filothea e «mijlocitoare către Dumnezeu pentru ploaie» [...] şi vindecă bolile. [...] Moaştele ei, de la Mănăstirea Curții de Argeş, «fac şi astăzi minuni» printre bolnavi”[69]. Obiceiul Paparudei, menționează Ovidiu Bîrlea şi Ion Muşlea, „e semnalat a fi în regres. Pe alocuri, se crede mult în «aducerea moaştelor»”[70].

De altfel, crucea apare în directă legătură cu practicile de invocare a ploii sau de „legare” a acesteia: ploaia se leagă „cu o cruce luată din cimitir în timpul nopții, care se bagă în râu şi se leagă bine acolo”; „cu o icoană furată din biserică şi îngropată în pământ”; „cu o piatră (dacă se face cu ea trei cruci la un pod şi se azvârle dincotro vine ploaia)”[71]; „ploaia se mai leagă cu o păpuşă (figură mică făcută din lut, smoală, turtă de pământ cu chip de om)”[72] îngropată „la răspântii”, „sub o cruce”, „la spatele crucii”[73]; „ploaia de dezleagă cu descântece”, „cu farmece”, „cu rugăciuni”, „făcute la biserică” „sau la câmp cu preotul”, „cu procesiuni”, „cu molitve”, „cu sfeştanii”, „cu paparude” „şi de către şolomonari”[74]; „se dezleagă ploaia [...] cu o cruce [...] furată din cimitir şi aruncată în apă curgătoare”[75]; Caloianul „îl îngroapă la hotare”, „la câmp”, „în grâne”, „la răspântia drumurilor”, „pe la cruci”, „la un loc de izvor”, „la fântână”, „în apă”[76].

În vreme de secetă, se face apel la divinitate, prin mijlocirea preoților şi a ierurgiilor: „Când nu plouă, iese popa din biserică, cu oameni şi prapuri, într-o duminică şi se duc în țarină; popa citeşte rugăciuni”; „în caz de secetă, iese preotul şi lumea cu icoanele şi podoabele de la biserică la câmp, mai ales la o fântână şi acolo se fac rugăciuni ca să ploaie”; „la secetă se scot icoanele din biserică... odăjdiile... se colindă satul şi se opresc la un izvor. Se fac rugăciuni pentru ploaie”; „preoții, la sărbători, ies cu icoanele la locuri anumite, unde se fac rugăciuni pentru ploaie” – informație din Botoşani, Dorohoi, Iaşi[77]. În unele cazuri, mijlocitorul divin poate fi eludat cu ajutorul riturilor magice menite să atragă fertilitatea: „O muiere groasă pune o cruce în apă, acoperind-o cu pietre, ca să ploaie” – informație din Vaşcău, Transilvania[78].

[69] Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Editura Minerva, 1970, p. 412.
[70] *Ibidem*, p. 369.
[71] *Ibidem*, p. 477.
[72] *Ibidem*, p. 478.
[73] *Ibidem*, p. 479.
[74] *Ibidem*, p. 480.
[75] *Ibidem*, p. 481.
[76] *Ibidem*, p. 483.
[77] Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea: Răspunsuri la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*, București, Editura Minerva, 1976, p. 257.
[78] *Ibidem*, p. 221.

https://biblioteca-digitala.ro

Cruce din apropierea Mănăstirii Ciolanu,
ridicată în memoria procesiunii cu moaştele Sfintei Filofteia.

Pe baza informațiilor prezentate, apreciem că procesiuni cu moaştele Sfintei aveau loc foarte des. Astfel, o însemnare din anul 1868, de pe icoana Sfântului Nifon, aflată în Biserica Cojasca, județul Dâmbovița, consemnează încă o astfel de procesiune: „Aceşti preoți au fost slujitori(i) acestui sfânt locaş, sfințit în cinstea sfântului ierarh Nicolae. La anu(l) de la Hristos 1868, luna lui mai 19, în ziua de Rusalii, trecând cu sfintele moaşte ale sfinții Filofteia, au mas noaptea în acest sat Cojasca, iar sfintele moaşte au stat în biserică. Între cei ce venise cu sfintele moaşte să le ducă în oraşul Ploieşti au fost şi preotul Preda, cel ce au făcut această sfântă icoană spre veşnica pomenire”[79]. Tot astfel, o însemnare din anul 1947, de pe Mineiul lunii ianuarie, aflat în biserica din Pierşinari, comuna Văcăreşti, județul Dâmbovița, atestă o nouă procesiune: „În ziua de 4 mai 1947, fiind secetă mare, au venit sfânt, moaşte(le) (sfintei) Filofteia de la Curtea de Argeş în sat, făcându-se rugăciuni la câmp. Din mărturiile celor mai în vârstă, se spune că cu vreo 30 de ani în urmă, să mai fi fost sf(intele) moaşte în sat, tot cu ocazia unei secete mari”[80].

[79] Mihai Oproiu, *Inscripții și însemnări din județul Dâmbovița*, 5 vol., vol. II, cu un cuvânt înainte de Înalt Prea Sfințitul profesor dr. Nifon Mihăiță, Arhiepiscopul Târgoviștei, Târgoviște, Editura Transversal, 2003, p. 95.

[80] Mihai Oproiu, *Inscripții și însemnări din județul Dâmbovița*, 5 vol, vol. IV–V, cu un cuvânt înainte de Înalt Prea Sfințitul profesor dr. Nifon Mihăiță, Arhiepiscopul Târgoviștei, Târgoviște, Editura Transversal, 2004, p. 77.

https://biblioteca-digitala.ro

Motivele ridicării de cruci şi troițe, înregistrate de literatura de specialitate, nu epuizează diversitatea variantelor existente. Crucile de piatră din diferite localități din județul Buzău, ridicate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în locurile de oprire, atestă prin inscripții procesiunea propriu-zisă, precum şi fenomenul aparte, menționat de noi, în timp ce altele, ridicate în localități învecinate, la câteva veacuri distanță, o au pe Sfântă reprezentată, dovadă a persistenței credințelor despre puterea apotropaică a acesteia. Un caz asemănător celui din Buzău, dar mai recent, a fost semnalat în presă, în anul 2015, cu privire la crucile ridicate în câteva sate din Olt, în împrejurări similare, dar nu cunoaştem până în prezent dacă acestea prezintă inscripții sau dacă informațiile despre motivul ridicării au fost transmise pe cale orală: „O poveste locală legată de o asemenea troiță-fântână spune că, în anii ’30, a fost o secetă mare. Biserica a organizat atunci procesiuni cu moaştele Sfintei Filofteia. Acolo unde s-ar fi oprit oamenii, sătenii au ridicat apoi o troiță-fântână. Asemenea dovezi ale unor astfel de întâmplări sunt în comuna Stoicăneşti, unde a fost ridicată o troiță-fântână şi o cruce de piatră în anii 1931–1934, dar şi la Mihăieşti, unde tot o cruce de piatră a fost ridicată în 1934”[81].

[81] http://adevarul.ro/locale/slatina/foto-troitele-sicrucile-hotar-piatra-olt-abandonate-vorbim-despre-elemente-palpabile-istoriei-1_55e85c73f5eaafab2c37519c/index.html#gallery_currentImage.

https://biblioteca-digitala.ro

MESAJUL RELIGIOS – COMUNICARE ŞI COMUNIUNE*

IULIAN ANDREI BOBÎRNEA

The Religious Message – Communication and Communion

Achieving its mission through modern communication has always been a challenge to the Church and will continue to be so in the future. Through the present work, which is not pretending to be an exhaustive one, we intend to understand and bring to light communication ways in the Holy Bible, the founder and the origin for any other communication method. Although the Orthodox Church lacks a historical tradition in using mass communication to spread the word of Christ, it possesses the most important treasure, that of the Bible, and this is why we hope the present work is useful to the development of communication methods and communion in the Orthodox religious environment.

Keywords: *communication, audiovisual, Christianity, communion, modernity*

Cuvinte-cheie: *comunicare, audiovizual, creştinism, comuniune, modernitate*

AUDIOVIZUALUL: ISTORIE, DINAMICĂ ŞI MODERNITATE

Trăim într-o lume guvernată de tehnologii complicate, în care comunicarea reprezintă o provocare pentru oamenii proveniți din diferite generații, precum şi pentru cei din diferite comunități tradiționale. Este o provocare pe care o trăim sub imperiul ritmului accelerat al evoluției mijloacelor de transmitere şi receptare a mesajelor.

Termenul *comunicare* este de obicei utilizat cu accepțiuni diferite. Conceptul evidențiază o relație cu „celălalt", cu care se intenționează a „pune în comun" ceva, a participa în comun. Comunicarea presupune interacțiune şi *feed-back*, împărtăşire de semnificații, puncte de vedere pe problematici comune de interes. În procesul de comunicare, primesc o relevanță semnificativă atât conținuturile, cât şi sistemul de valori, prejudecățile, stilurile de comunicare ale interlocutorilor. O serie de factori condiționează actul comunicării şi influențează comportamentul comunicativ al celor implicați în comunicare[1].

---

* Lucrarea valorifică o parte din informațiile obținute pe parcursul documentării întreprinse pentru elaborarea tezei de doctorat intitulate *Mesajul religios – comunicare şi comuniune*, în curs de pregătire în cadrul SCOSAAR, la Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" al Academiei Române, sub coordonarea acad. Sabina Ispas.

[1] E. Graur, *Tehnici de comunicare*, Cluj-Napoca, Editura Mediamira, 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu putem înțelege conceptul de *comunicare* fără a înțelege, de fapt, sensul acestui cuvânt. Se presupune că la temelia formării verbului latin *comunico, -are* ar sta adjectivul *munis, -e*, al cărui înțeles era „care își face datoria, îndatoritor, serviabil". Acest ultim cuvânt a dat naştere unei familii lexicale bogate, din care reținem adjectivele *immunis*, care înseamnă „scutit de sarcini, exceptat de la îndeplinirea unei datorii", de unde îl avem pe *imun* „exceptat de la contractarea unei boli", şi pe *communis, -e* „care își împarte sarcinile cu altcineva". În latina clasică însemna „care aparține mai multora sau tuturor"[2]. Deşi termenul este de origine latină, primele preocupări, cu deosebire practice, pentru comunicare le-au avut grecii. Pentru aceştia, arta cuvântului, măiestria de a-ți construi discursul şi de a-l exprima în agora era o condiție indispensabilă statutului de cetățean[3].

Communicare a însemnat, la început, „punerea în comun a unor lucruri", indiferent de ce natură. Odată cu răspândirea creştinismului s-a conturat şi sensul sacramental, euharistic, împărtăşirea credincioşilor, în cadrul Liturghiei. Până astăzi, în vocabularul românesc avem, astfel, cuvântul *cuminecare*, antonimul *excomunicare* desemnând „interdicția de a primi împărtăşania", echivalentă cu excluderea din comunitate. Astfel, pentru noi românii, sensul originar al comunicării este deopotrivă profan şi sacru: comunicarea stă la baza organizării sociale, mijlocind raporturile „orizontale" dintre oameni, dar angajând şi aspirațiile lor verticale, într-o mişcare ascensională către planurile superioare ale existenței[4].

Omul comunică încă din cele mai vechi timpuri, fie pe cale orală – verbală sau nonverbală –, folosind diferite mijloace de a-şi exprima ideile, sentimentele. Chiar şi aşa, în secolul vitezei, nu există o definiție a *comunicării*, una care să înglobeze toate însuşirile acesteia.

Cercetătorii conceptului de *comunicare* subliniază dificultatea definirii acestuia, în special datorită terminologiei diferite utilizate în cele mai diverse domenii în care fenomenul comunicării este întâlnit. Profesorul pentru ştiințele comunicării Frank E. X Dance de la Universitatea Denver şi Carl E. Larson, în încercarea lor de a controla „acest proces de proliferare semantică", au găsit nu mai puțin de 1265 de formulări ca fiind cele mai reprezentative[5].

Nevoia de a comunica, de a transmite sau de a afla de la semenii noştri idei, informații, sentimente este o trăsătură fundamentală a omului, ea condiționându-i existența şi întreaga evoluție, devenind în acelaşi timp o funcție vitală. B. Voyenne afirmă că „schimbul de informații este pentru societate tot atât de important ca şi respirația pentru organism. A trăi în societate înseamnă a comunica"[6]. Omul comunică prin întreaga sa ființă şi prin toate formele de manifestare expresivă, nu

[2] Mihai Dinu, *Introducere în teoria comunicării*, Bucureşti, 1993, p. 3.
[3] Vasile Tran, Irina Stăncingelu, *Teoria comunicării*, Bucureşti, 2001, p. 15.
[4] E. Graur, *op. cit*., 2001, p. 5.
[5] M. Dinu, *Comunicarea*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1997, p. 8.
[6] B. Voyenne, *La presse dans la société contemporaine*, Collection U. Librairie A. Colin, Paris, 1962, p. 22 (trad. ne aparține).

https://biblioteca-digitala.ro

numai prin cuvânt. Individul nu-şi poate trăi viaţa fără să se manifeste în relaţie cu alţii, adică să-şi exprime prezenţa, gândurile, interesele şi aspiraţiile. Orice gest are o semnificaţie pentru ceilalţi, astfel că putem îndrăzni să punem semnul echivalenţei între comunicare şi comportament. În universul uman, semnele şi comunicarea sunt omniprezente, pentru că nu putem să nu avem un comportament, adică un fel de manifestare. Chiar tăcerea sau refuzul de a schiţa vreun gest, într-o situaţie anumită, sunt purtătoare ale unui sens. În comunităţile tradiţionale româneşti întâlnim costumul popular, cel care reprezintă o metodă originală de a transmite mesaje, adeseori cu caracter creştin, mesaje din viaţa de zi cu zi a ţăranului român. Prezenţa unei multitudini de forme geometrice, cu conţinut religios, florale, sau pur şi simplu inspirate din natură, fac din costumul popular românesc un important instrument de comunicare, care este capabil să transmită mesaje din generaţie în generaţie.

A comunica înseamnă faptul primar prin care oamenii, ca fiinţe raţionale, fac schimb de mesaje inteligibile şi interacţionează complex în spaţiul social. Procesul de comunicare este vital pentru existenţa omului şi pentru desfăşurarea tuturor activităţilor care produc şi reproduc viaţa societăţilor şi de aceea el se manifestă ca fundament în crearea cadrului social. Societatea sau ceea ce numim fapte sociale nu există în afara comunicării[7].

Comunicarea înţeleasă ca proces laic are la bază patru componente fundamentale: emiţătorul, canalul de transmitere, informaţia şi receptorul. Esenţa procesului constă în transferul sau trimiterea informaţiei de la receptor la emiţător[8]. Acest model elementar trebuie însă extins, deoarece comunicarea nu se încheie niciodată cu simpla preluare sau receptare a informaţiei. Este evident faptul că în procesul de comunicare, informaţia circulă şi în sens invers, întrucât comunicarea se realizează în vederea obţinerii unui răspuns, a unui *feed-back*.

Prin comunicare se creează şi se dezvoltă anumite însuşiri ale personalităţii umane: entuziasm, originalitate, inteligenţă, capacitatea de a folosi cunoştinţele, simţul realului, observaţia, gustul pentru frumos, experienţa de viaţă[9].

Pentru exprimarea sa, omul foloseşte mai multe metode de comunicare, printre care cea *interpersonală*, unde accentul este pus pe echilibrul emoţional, presupune prezenţa interlocutorului şi totodată poate include şi limbajul nonverbal; *comunicarea de grup,* deseori folosită în procesul de *brainstorming*[10], prezenţa unui anumit public restrâns, echipă; *comunicarea publică*, unde este prezent un public numeros, iar mesajul transmis are de multe ori ca obiectivul să câştige publicul prezent, să-l convingă; *comunicarea de masă*, folosită în special de mass-media prin producerea

[7] http://www.cmi.interculturel.org/files/disertatii/nadejde_g_d_o_cultura_europeana_o_provocare_pentru_comunicarea_religioasa_si_sociala.pdf

[8] E. Graur, *op. cit.*, p. 5.

[9] S. Bejan, *Arta comunicării în misiunea moral-pastorală a Bisericii reflectată prin audiovizual*. Teză de doctorat, Bucureşti, 2010, p. 35.

[10] *Brainstorming-ul* este o tehnică de creativitate în grup, menită să genereze un număr mare de idei, pentru soluţionarea unei probleme (conform Wikipedia).

https://biblioteca-digitala.ro

de mesaje scrise sau audio-vizuale, transmise pe canale proprii, cu un public-țintă, unde informația se răspândește rapid, având un impact măsurabil prin cifrele de audiență, tiraje etc.

Potrivit dr. Leonard Saules, de la Grand School of Business, Universitatea Columbia, în procesul de comunicare pot interveni bariere de limbaj, de mediu, datorate pozițiilor emițătorului şi a receptorului, precum şi, în unele cazuri, de concepție. Barierele de limbaj sunt reprezentate de cuvintele care au sensuri diferite pentru diferite persoane, de starea emoțională a receptorului, de ideile preconcepute şi de rutină, de dificultățile de exprimare şi de utilizarea unor cuvinte şi expresii confuze. Barierele de mediu sunt reprezentate de climatul de muncă necorespunzător, de folosirea de suporți informaționali necorespunzători şi de atmosfera de lucru care poate determina angajații să-şi ascundă gândurile adevărate pentru că le este frică să spună ceea ce gândesc. Poziția emițătorului şi receptorului în comunicare poate constitui, de asemenea, o barieră datorită imaginii pe care o are emițătorul sau receptorul despre sine sau despre interlocutor, datorită caracterizării diferite pe care o fac emițătorul şi receptorul situației în care are loc comunicarea şi sentimentelor şi intențiilor cu care interlocutorii participă la comunicare. În ceea ce priveşte barierele de concepție, acestea sunt reprezentate de existența unor presupuneri, de exprimarea cu stângacie a mesajului de către emițător, lipsa de atenție în receptarea mesajului, concluzii grăbite asupra mesajului, lipsa de interes a receptorului față de mesaj şi de rutina în procesul de comunicare[11].

Spre deosebire de comunicarea laică, comunicarea religioasă se desăvârşeşte în comuniunea euharistică, urmată după vechea tradiție creştină de agapa frățească, unde comunitatea tradițională se regăseşte în lumina Duhului Sfânt ca trup tainic al lui Hristos, în care fiecare persoană este chemată să lucreze mântuirea împreună cu ceilalți. Dar pentru a spori eficiența lucrării misionare, apostolii mențin legătura cu noile comunități fondate în diferite regiuni ale lumii şi prin folosirea mijloacelor de comunicare din vremea respectivă[12]. Comunicarea religioasă a adoptat, încă din cele mai vechi timpuri, o întreagă varietate de mijloace, acestea fiind puse adesea împreună pentru a le spori forța de expresie. Însă, cea mai complexă formă de comunicare religioasă este ritualul, în care cuvântul, imaginea şi sunetul, gestul şi mirosul se îmbină într-o expresie unitară.

Comunicarea prin cuvânt deține un rol fundamental în istoria religiilor lumii. Luat ca entitate de sine stătătoare, sub forma structurată a limbii sau în țesătura plurisenzorială a altor mijloace de comunicare, cuvântul este intim legat de ideea de umanitate şi, implicit, de spiritualitate. La origini, cuvântul nu este doar un simplu mijloc de comunicare interumană, ci este calea prin care Divinitatea aduce la ființă întreaga creație şi se revelează omului, menținând cu acesta o permanentă legătură. Sacralitatea cuvântului dobândeşte sensul cel mai deplin în creştinism,

[11] Vasile Tran, Irina Stăncingelu, *op. cit.*, p. 22.

[12] Pr. dr. N. Dascălu, *Note de curs*, Master *Comunicare şi comuniune eclezială în spațiul ortodox*, Bucureşti, 2011.

https://biblioteca-digitala.ro

religia Logosului divin întrupat în istorie: „Şi Cuvântul S-a făcut trup şi S-a sălăşluit între noi; şi am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, plin de har şi de adevăr" (Ioan 1, 14)[13].

Savantul german Rudolf Otto afirmă că esența oricărei religii constă în relația omului cu sacrul, ca realitate ultimă, ireductibilă, *mysterium tremendum* şi *mysterium fascinosum*. Religia este, aşadar, o realitate dinamică, un proces de comunicare între om şi Dumnezeu. Spre deosebire de toate celelalte forme de comunicare, cea religioasă depăşeşte sfera relațiilor interumane şi se deschide către transcendență. Din punct de vedere religios, persoana este intenționalitate spre comuniune şi trăieşte experiența întâlnirii cu sacrul, fie prin nostalgia căutărilor înfrigurate, fie prin certitudinile credinței şi calea deschisă către Cineva mai presus de lume, „Dumnezeul cel viu" al scrierilor sacre[14].

Iubirea este forma sublimă a relației interpersonale de comunicare, transmitere în vederea comuniunii, prin respectul libertății celuilalt şi printr-o cultură a darului. Teologia comunicării se află, astfel, în simbioză cu teologia persoanei, iar răspunsul creştin privind obiectivul comunicării are o finalitate spirituală: comuniunea, cu dimensiunea verticală a rugăciunii şi cea orizontală, a iubirii față de persoana aproapelui.

Referindu-se la sfințenie, ca transparență a lui Dumnezeu în conştiința omului, părintele Dumitru Stăniloae vorbeşte despre latura spirituală a comunicării: „Ființa noastră se găseşte eliberată pentru o viață adevărată într-o comunicare reală. Cei care se simt iertați de conştiința lui Dumnezeu şi eliberați de starea de păcat au îndrăzneală înaintea lui Dumnezeu şi a semenilor, au conştiința deschisă şi o mare libertate în relații; nu există nimic temerar în aceasta, doar sinceritatea inocentă a copilului care nu se simte atins de păcat. E o eliberare imprimată de o mare încredere deopotrivă în Dumnezeu şi în semeni: omul iese din sine şi se lipeşte de Dumnezeu şi de ceilalți; în acest fel, Dumnezeu şi semenii îi deschid uşa lor. Sfântul este departe de îndoiala care îl închide pe om în el însuşi [...]. Sfințenia este transparența lui Dumnezeu şi a conştiinței Lui […] în mintea omului [...] În această transparență, deopotrivă subtilă şi densă, se actualizează adevărata natură a omului care în plan spiritual constă în comunicare"[15].

Tot părintele Dumitru Stăniloae ne arată că predispoziția pentru comunicare religioasă este constitutivă ființei umane: „Există, fără îndoială, în om impulsul de a căuta dincolo de lume temeiul ei, de a transcende cele văzute, fiind mânat şi de evidenta insuficiență a lor şi a sa proprie. Şi acest impuls, această necesitate de a transcende cele imediate, putem să-l numim predispoziție funciară spre credință, ajutată de structura lumii şi de structura existențială atât de amar experiată a

[13] *Ibidem.*

[14] Pr. dr. N. Dascălu, *Parabola făcliei aprinse. Comunicarea religioasă în era informațională*, Bucureşti, 2012, p. 31–32.

[15] http://ziarullumina.ro/societatea-perspectiva-crestina/pierderea-dimensiunii-sacre-comunicarii-distruge-prietenia

https://biblioteca-digitala.ro

propriei fiinţe, care nu-şi poate găsi mulţumirea în mărginirile, mizeriile şi neputinţele sale şi nici în ce-i dă lumea. Această înclinaţie spre credinţă e o parte din chipul umbrit al lui Dumnezeu rămas în om. Ea este comună tuturor oamenilor şi stă la baza întregii strădanii de înălţare a lor prin cugetare, artă şi faptă etică, încât am putea spune că e inima apriorică a tot ce face din om o fiinţă deosebită de animal. Ea nu poate fi smulsă din om decât odată cu omenitatea lui, cu coborârea lui în animalitate, cu încetarea lui de a mai privi în sus, spre largi orizonturi"[16].

Într-o încercare de definire a comunicării religioase, putem spune că specificul ei este această deschidere către transcendenţă, manifestată prin legăturile ce se stabilesc pe verticală între om şi sacru, la modul cel mai general, precum şi prin încărcătura pe care această relaţie o aduce asupra comunicării în plan orizontal, între persoanele umane. Pentru că aşa cum este cazul comunicării dintre oameni, nu numai manifestările pozitive (cuvinte, gesturi, atitudini) stabilesc raporturi de comunicare, ci şi absenţa acestora sau renunţarea temporară la ele[17].

Observăm cu uşurinţă în lumea în care trăim cum dezvoltarea tehnologiei, într-un ritm alert, a schimbat faţa societăţii. Oamenii nu mai au răbdare, vor ca totul să se întâmple acum, informaţia nu mai este verificată, ci este asimilată aşa cum vine „ambalată", fără a se mai face deosebirea între bine şi rău, fără a mai fi trecută prin filtrul personal.

Încă din cele mai vechi timpuri, omul a fost interesat de studierea fenomenului comunicării, indiferent de forma pe care aceasta a îmbrăcat-o. Ea a fost dintotdeauna o caracteristică fundamentală a vieţii umane, omul aflându-se mereu într-o permanentă nevoie de comunicare.

Trăim într-o lume în care modernitatea metodelor misionare capătă noi aspecte, menite să propovăduiască cuvântul lui Dumnezeu în rândul oamenilor. Existenţa unui pluralism religios şi a unei „concurenţe" confesionale îndeamnă Biserica Ortodoxă, în misiunea sa, să se perfecţioneze şi să se adapteze mijloacelor moderne de comunicare, pentru a putea transmite în mod eficient mesajul său evanghelic. Trăim într-o lume care, deşi are tot mai multe mijloace de comunicare, în mod paradoxal, comunică tot mai puţin. Acestei lumi zdruncinate din temelii de tot felul de crize şi probleme, mai ales de ordin spiritual, Biserica trebuie să-L împărtăşească pe Hristos, Cuvântul cel tămăduitor şi nutritor. De aceea, misiunea prin mijloace moderne de comunicare reprezintă pentru Biserică o nouă provocare la care Ea a răspuns deja şi trebuie să răspundă şi pe viitor cu succes. Într-o societate cu tendinţe de secularizare şi de uniformizare, trebuie să înţelegem şi să punem în lumină modul de comunicare prin *Sfânta Scriptură*, ca temelie a oricărui tip de comunicare. Întrucât Biserica Ortodoxă nu are o tradiţie istorică referitoare la folosirea mijloacelor de comunicare în masă pentru propovăduirea cuvântului lui Hristos, dar are bogăţia cea mai mare: neprețuitul tezaur nealterat al învăţăturii scripturistice.

[16] Pr. dr. N. Dascălu, *op. cit.*, p. 32–33.
[17] *Ibidem*, p. 33–34.

https://biblioteca-digitala.ro

Misiunea în Biserică are o dimensiune ontologică[18], iar aceasta „este reflecția vieții religioase într-o biserică. O biserică fără activitate misionară este o biserică inactivă”[19].

Scopul misiunii creştine este reprezentat de evanghelizarea lumii şi clădirea Bisericii lui Hristos. Înseamnă „convertirea necreştinilor şi necredincioşilor şi aducerea la adevărata credință a ereticilor, sectanților şi schismaticilor, precum şi lupta contra relelor sociale”[20].

Fenomenul globalizării, cu care ne întâlnim tot mai des începând cu anii ’90 ai secolului trecut, reprezintă o provocare pentru identitatea creştinilor ortodocşi români. Prin globalizare ființele umane sunt văzute ca indivizi, şi nu ca persoane în comuniune. Competitive, şi nu cooperative. Consumiste şi materialiste, şi nu duhovniceşti[21]. Biserica nu devine misionară doar prin proclamarea universală a Evangheliei lui Hristos, ci prin universalitatea Evangheliei pe care o proclamă.[22]

TRIALOGUL COMUNICĂRII ÎN *VECHIUL TESTAMENT*

Se pune o întrebare legitimă: *Ce a fost la început: dialog sau trialog*? Dacă noi suntem obişnuiți să vorbim de dialog, în *Scriptură* se poate vorbi mereu despre un trialog, deoarece punctele de referință sunt totdeauna cel puțin trei, după modelul Treimic. Capitolele 2 şi 3 din *Cartea Facerii* au suscitat, în interpretarea exegetică scripturistică, nenumărate probleme de ordin hermeneutic şi teologic. Sunt capitolele care descriu proiectul lui Dumnezeu şi într-un sens negativ „proiectul”, aşa cum l-a actualizat omul prin căderea în păcat. Această parte a *Vechiului Testament* nu poate fi privită doar ca pe nişte pagini istorice, în sensul unei cronologii de date şi evenimente, cât mai ales ca pe esența reflecției teologice asupra comunicării omului cu Dumnezeu şi ruperea acesteia odată cu căderea în păcat.

Antropologia biblică referitoare la natura umană este o antropologie funcțională, şi nu esențială, căci omul este o ființă deschisă comunicării, *ad extra*, şi nu închisă în sine Omul apare în universul creat de Dumnezeu, el însuşi creatură, într-o triplă relație de comunicare:

LEGĂTURA DINTRE DUMNEZEU ŞI ADAM

Potrivit traducătorilor moderni ai *Bibliei*, Adam este un nume comun tuturor oamenilor[23]. Omul, încă de la creația sa, apare ca fiind o ființă cuvântătoare, o

[18] Ontos, „viață, viața Bisericii”.

[19] Prof. dr. Vasile Ispir, *Curs de îndrumări misionare*, Bucureşti 1929.

[20] *Ibidem*.

[21] Asist. Radu Petru Mureşan, *Misiunea misiologiei. Câteva considerații actuale privind misiologia ortodoxă*, Note de curs, Bucureşti, 2010. http://ftoub.ro/index.php?option=com_docman&task =cat_view&gid =112&Itemid=138.

[22] *Ibidem*, p. 3.

[23] În ebraică există expresia „ha-Adam”, unde „ha” reprezintă un nume comun tuturor oamenilor. Vezi G. Ravasi, B. Maggioni, A. Bonora, *In Principio. La comunicazione nella Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro

ființă care se distinge radical de celelalte viețuitoare, prin rațiune şi cuvânt, purtând în sine chipul Creatorului său. Pe de o parte, datorită acestui chip el se arată pe sine însuşi creator, iar pe de altă parte, arată apropierea sa de Dumnezeu. Dacă la Facerea Lumii a zis Dumnezeu: „Să fie lumină!" (*Facere* I, 3) şi cuvântul omului, atunci când gândirea lui este stăpânită de cele dumnezeieşti, izvorăşte din aceasta ca o lumină din lumină, pentru că *Dumnezeu este Cuvânt, şi pentru că Se revelează şi creează prin Cuvântul Său, pentru aceea şi noi, cei zidiți după chipul Său, suntem, prin ceea ce e mai reprezentativ în noi: „cuvânt", ființe cuvântătoare.*

Este semnificativ că, odată cu crearea primul om, în mod simbolic el este reprezentantul întregii umanități care izvorăşte din el. Este o parte din întreg şi întregul dintr-o parte; un bipolarism, două extreme, căci viața omului se va desfăşura între primul şi al doilea Adam (Hristos), Cel ce îmbrățişează prin Întrupare întreaga umanitate. Dumnezeu se comunică omului printr-o relație personală, de aceea prima relație este față de celălalt, sau față de aproapele. La Facere, Dumnezeu insuflă nu doar spiritul – *ruah*, ceea ce vrea să semnifice spiritul de viață pe care îl au şi animalele, potrivit *Bibliei* –, ci *neshamah*, care este de obicei, interpretat cu termenul de *autocunoaştere*.

În versiunea ebraică a *Bibliei*, în *Proverbe* (20, 27), se spune că *neshamah* este ca o făclie a lui Dumnezeu care iluminează inima şi camerele ei obscure. Atunci, aceste daruri pe care omul le are şi care vin de la Dumnezeu, căci *neshamah* – aplicat lui Dumnezeu şi omului (ființelor raționale) –, este capacitatea de cunoaştere a inimii şi conştiința, căci în *Biblie*, *inimă* şi *conştiință* sunt sinonime. Este vorba de capacitatea omului de a intra şi a pătrunde tainele din adâncurile obscure ale existenței umane. Aceasta este legătura dintre om şi Dumnezeu.

Chipul şi asemănarea lui Dumnezeu după care este zidit omul (*Facere*, capitolul 1), ne indică şi un alt lucru, şi anume, că legătura cu Dumnezeu este în mod probabil capacitatea generativă, aşa după cum se poate demonstra din punct de vedere literar. Omul, după cădere, a pierdut slava dumnezeiască cu care fusese îmbrăcat, chipul nu este distrus, dar este denaturat de păcat, iar pentru a ajunge la asemănare omul trebuie să lupte. Deci, există un alt mod de reprezentare a legăturii noastre cu Dumnezeu.

Nesehmah este posibilitatea omului de a stabili o comunicare şi o comuniune cu Dumnezeu, deoarece omul poartă în sine ceva din dumnezeire, chiar şi după cădere. Între Dumnezeu şi om există o legătură, dar nu o identitate naturală.

LEGĂTURA DINTRE ADAM ŞI PĂMÂNT

Textele *Facerii* ne amintesc că omul a fost creat din pământ peste care Dumnezeu a suflat „suflare de viață". Apoi tot acelaşi Dumnezeu l-a pus stăpân peste „grădina cea din Eden ca s-o lucreze şi s-o păzească" (*Facere* 2, 15)[24]. Omul

[24] Originalul ebraic este mult mai fin în nuanțele pe care termenii *a lucra* şi *a păzi* le dezvăluie: înseamnă şi „a sluji" şi „a observa". Conform G. Ravasi, B. Maggioni, A. Bonora, *In Principio. La comunicazione nella Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

a fost lăsat pe Pământ ca să lucreze, dar în acelaşi timp să asculte de legea divină. Din aceasta observăm un legământ primordial al omului: din pământ şi pe pământ. Este *legământul Edenului*, primul legământ pe care Dumnezeu l-a făcut cu omul.

Omul va da mai apoi nume animalelor, prin aceasta evidențiindu-se că el, omul, este „cunoscător", deoarece transformă materia şi cunoaşte realitatea, adică dă nume animalelor. Această a doua relație urmează firul vertical-ascensional, în legătură cu Dumnezeu, şi pe cel vertical, în legătură cu materia. Omul este „frate" al materiei prin trup şi deci într-o strânsă legătură cu aceasta. Animalele şi realitatea materială nu sunt ființe negative; doar pentru filosofii greci trupul însemna mormântul sufletului. În *Scriptură* însă, materia este şi ea creația lui Dumnezeu şi un termen de dialog între omul luat din pământ, întru care se va şi întoarce, şi un termen de comunicare: omul comunică prin materie şi cu materia, reflectând la poziția sa căzută, dar şi la posibilitatea mântuirii sale prin Hristos-Omul.

LEGĂTURA DINTRE BĂRBAT ŞI FEMEIE

Omul, care este din Dumnezeu şi din materie, nu este însă complet. Calitatea de a fi om autentică şi perfectă o descoperă atunci când el îşi găseşte pe cel asemenea lui. Omul, în legătură cu Dumnezeu şi cu materia, nu poate fi fericit şi nici împlinit şi nici complet: „Şi a pus Adam nume tuturor animalelor şi tuturor păsărilor cerului şi tuturor fiarelor sălbatice; dar pentru Adam nu s-a găsit ajutor de potriva lui" (Facere 2, 20). Darul de a fi om i se descoperă, pe deplin, când în față îi este prezentat ajutorul în care se poate oglindi. Darul pe care Dumnezeu îl face lui Adam – femeia vine într-o „noapte", într-un somn. Somnul, în concepția biblică, înseamnă Revelația. Darul femeii pentru om este un dar divin: o epifanie a lui Dumnezeu, şi nu o teofanie a Sa. Femeia este coasta omului. Între om şi femeie este o comunicare strânsă, deoarece trupul este realitate profundă şi parte a ființei bărbatului, deci, între om şi femeie este o comunicare pe care animalele nu o posedă. Cei doi sunt identici, căci sunt un singur trup, adică o singură realitate ontologică. Pentru bărbat, asemănarea cu femeia sa înseamnă durerea amândurora, bucuria unuia şi bucuria celuilalt, fericirea unuia, fericirea celuilalt etc. Comunicarea perfectă îşi găseşte expresia în relația dintre bărbat şi femeie. Din comunicarea dragostei dintre ei se nasc fiii, un singur trup, provenind din amândoi, ca soluție lăsată de Dumnezeu ca omul să viețuiască şi să se regenereze printr-o identitate dinamică.

Este clar că această relație de comunicare şi comuniune este una directă şi simbolul tuturor comunicărilor umane (comunicarea dintre prieteni, comunicarea dintre maestru şi ucenic, comunicarea dintre membrii aceleiaşi societăți etc.). Acest tip de comunicare este bazat pe iubire şi jertfelnicie. Textul cel mai elocvent al comunicării dintre bărbat şi femeie în *Vechiul Testament* este cel exaltat în *Cântarea Cântărilor*, paradigmă pentru a încarna toate celelalte tipuri de comunicări posibile.

https://biblioteca-digitala.ro

SFÂNTA TREIME, MODELUL SUPREM DE COMUNIUNE

După tradiția ortodoxă, citirea Evangheliei în Biserică începe în fiecare an la slujba de Sfintele Paşti, cu prologul ioaneic: „La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era Cuvântul. Acesta era întru început la Dumnezeu. Toate prin El s-au făcut; şi fără El nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut. Întru El era viață şi viața era lumina oamenilor. Şi lumina luminează în întuneric şi întunericul nu a cuprins-o..." (Ioan 1, 1-18). Izvorul nesfârşit al unei înțelegeri creştine rezidă în persoana teandrică a Mântuitorului Hristos. Originea şi sensul comunicării îşi au loc veşnic în comuniunea de viață treimică[25].

La baza existenței Sfintei Treimi stă iubirea care se împărtăşeşte între Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh. Această atmosferă este vizibilă în creație: „Şi noi am cunoscut şi am crezut iubirea, pe care Dumnezeu o are către noi. Dumnezeu este iubire şi cel ce rămâne în Dumnezeu şi Dumnezeu rămâne întru el" (I *Ioan* 4,16: „I" se referă la Întâia Epistolă Sobornicească a Sfântului Apostol Ioan. Nu este Evanghelia lui Ioan).

Începutul unei asemenea comuniuni are ca punct de pornire şi acțiune libertatea, primită ca dar din partea lui Dumnezeu, prin care persoana umană co-participă la propria mântuire, devine părtaşă la fondul creat pentru desăvârşirea-i proprie şi se angajează într-un dialog veşnic cu Creatorul. Comuniunea[26] însăşi presupune un permanent schimb de iubire şi de cunoaştere, care nu se mărgineşte la un simplu act de receptare–redare, ci este o veşnică atmosferă de deschidere, înțelegere, compasiune, respect.

Între persoanele Sfintei Treimi nu este subordonare, ci egalitate, nu este absorbție sau pierdere a identității proprii. Fiecare Persoană îşi păstrează, în mod distinct, identitatea ei, fiind, în acelaşi timp nedespărțită de celelalte Persoane divine[27].

În comuniunea Sfintei Treimi există un început, dar nu poate fi vorba de un punct final, ea se dezvoltă şi creşte în veşnicie, în măsura în care suntem dispuşi să fim co-părtaşi la viața lui Dumnezeu.

Comuniunea în plan uman reprezintă, în fapt, o reflectare a comuniunii de iubire existentă în Sfânta Treime, unde Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt realizează comunitatea şi comuniunea perfectă de trăire, egalitate şi lucrare; unde, totodată, fiecare îşi are propriul aport de trăire, egalitate şi lucrare. „Întotdeauna sunt o Triadă. Sunt în mine însumi o triadă. Sunt o icoană, un chip al Sfintei Treimi. Sunt un chip trimic, dar îndeosebi o icoană a Fiului şi prin El, sunt în legătură cu Tatăl. Nu există un eu izolat, nici numai eu şi tu, cum spunea Martin Buber: există şi un el.

[25] Pr. N. Dascălu, *Comunicare pentru comuniune*, Iaşi, Editura Trinitas, 2000, p. 13.

[26] În limba română, cuvântul *comuniune* vine de la latinescul *convent* sau *conventus*, care înseamnă „adunare împreună de persoane, unire întru înțelegere".

[27] Daniel, Patriarhul B.O.R., *Credință pentru fapte bune – Lucrarea Bisericii în societate în anul 2010*, Bucureşti, Editura Basilica a Patriarhiei Române, 2011, p. 151.

https://biblioteca-digitala.ro

Tu şi eu avem o responsabilitate faţă de un celălalt. Această responsabilitate este importantă şi ea ne uneşte într-o mare seriozitate”[28].

Comuniunea se realizează prin Duhul Sfânt, Duhul comuniunii, care face o dublă legătură, absolut necesară: întâi între noi şi Fiul lui Dumnezeu, iar apoi între noi şi Tatăl tot prin Fiul. Aceste legături ne dau o identitate unică, deşi enunţată diferit: fraţii Fiului şi fiii Tatălui.[29]

Aşadar, originea şi sensul comunicării îşi au loc veşnic în comuniunea de viaţă treimică. Iubirea Sfintei Treimi s-a manifestat prin crearea omului, pe care l-a făcut părtaş al comuniunii Sale, dar şi în recrearea sa, prin trimiterea Fiului, unul din Treime, în lume. Puterea şi iubirea Fiului se văd în minunile pe care El le-a făcut în numele Tatălui şi prin lucrarea Duhului. Minunile Sale însă, nu „mor sub cruce”, ci sunt continuate într-un chip tainic în cei ce cred în puterea Sa dumnezeiască şi în cuvintele Sale. Minunile, ca manifestare a Dumnezeului Treimic, sunt în serviciul crucii[30], adică al operei mântuitoare a omului, căci gesturile puterii dumnezeieşti, confirmată de Tatăl şi care-L însoţeşte, ne fac credibilă jertfa Sa dumnezeiască ce-şi găseşte împlinirea în cel mai mare miracol dintre toate săvârşite de Dumnezeu, şi anume Învierea Fiului Său din morţi.

CONCLUZII

Abordarea problemei comunicării şi a comuniunii în viaţa Bisericii nu se poate face fără a ne referi la Scrierile Scripturistice ale *Vechiului Testament* şi *Noului Testament*, deoarece *Sfânta Scriptură*, depozitara Revelaţiei divine, constituie fundamentul oricărei lucrări în Biserica lui Hristos.

Am văzut că o definiţie exactă a comunicării nu a fost încă stabilită de către cercetătorii din domeniu, în schimb, cert este faptul că atunci când vorbim de comunicare nu putem să ne gândim la un act unidirecţional ce nu necesită un răspuns din partea semenilor. De-a lungul timpului, comunicarea omului cu semenii a cunoscut mai multe forme ce i-au permis acestuia transmiterea de gânduri, idei, sentimente şi informaţii în lumea înconjurătoare.

Focul, fumul, sunetele, mişcările corpului sunt câteva dintre formele iniţiale de comunicare la care omul a apelat pentru a transmite idei, sentimente celor din jur. Pentru schimburile de mesaje între om şi semenii săi, acesta s-a folosit de mai multe tipuri de comunicare, inclusiv de limbajul nonverbal, nefiind nevoie de cuvânt, sau de limbajul para-verbal ce ţine mai mult de exprimarea vocală prin tonalitate şi inflexiunile vocii.

Încă de la Facerea Lumii, Dumnezeu şi-a făcut simţită prezenţa în viaţa oamenilor prin diferite moduri şi chipuri de comunicare. Dumnezeu a comunicat cu

[28] M-A. Costa de Beauregard, D. Stăniloae, *Mică dogmatică vorbită – dialoguri la Cernica*, trad. Maria-Cornelia Oros, Sibiu, Editura Deisis, 1995, p. 54.

[29] *Ibidem*, p. 83.

[30] G. Ravasi, B. Maggioni, A. Bonora, *In Principio. La comunicazione nella Bibbia*, Milano, Edizioni San Paolo, 1995, p. 81.

https://biblioteca-digitala.ro

omul atât în mod direct, cât şi în mod indirect, prin intermediul unor simboluri, legăminte, prin profeţi, iar odată cu Întruparea Mântuitorului Hristos, Dumnezeu comunică cu omul prin intermediul minunilor săvârşite şi mai ales prin intermediul Bisericii, ca mod de comuniune.

Comunicarea, în sens teologic, presupune o apropiere a omului de Dumnezeu în dorinţa de a ajunge la comuniune cu Acesta. Comunicarea şi comuniunea în viaţa credincioşilor reprezintă un act indispensabil, întrucât fiinţa umană este îndreptată spre „a comunica".

Cuvântul, ca dar al lui Dumnezeu pentru om, este instrumentul principal prin intermediul căruia omul comunică cu Dumnezeu şi cu semenii. Dumnezeu l-a creat pe om ca fiinţă cuvântătoare şi se adresează oamenilor tot prin cuvânt. Cuvântul lui Dumnezeu poate fi aflat de către om chiar din *Sfânta Scriptură* care este locul prin excelenţă unde Dumnezeu vorbeşte lumii.

Cele mai vechi şi totodată cele mai citite reportaje ale umanităţii sunt considerate a fi Evangheliile şi Epistolele. Dacă ar fi să privim Evangheliile din perspectiva unui act jurnalistic, acestea întrunesc toate condiţiile necesare pentru a se încadra în categoria de reportaje de la faţa locului, scrise cu sufletul la gură de către cei patru martori oculari. Ele răspund în mod sigur la întrebările fundamentale ale jurnalismului, cunoscute sub denumirea de „The 5 W" (W: *who; what; where; why; whose* – cine; ce; unde; de ce; cu cine).

Cei patru evanghelişti pot fi consideraţi „precursorii genului jurnalistic pur, onest, dar mai ales ziditor. Ei se deosebesc de cronicari, care scriau de multe ori la comanda unui rege, principe, şef religios sau militar, şi a căror cronică era plină de exagerări, date confuze, neadevăruri etc. Cronicarii erau plătiţi pentru cronica lor, evangheliştii, în schimb, au avut parte de altă „plată": moartea, exilul sau neîncrederea contemporanilor. Din acest punct de vedere, avem în faţă patru oameni care au plătit un preţ scump pentru onestitatea celor descrise – şi neretractate – în Evanghelii; ei sunt exemplul absolut pentru ziarişti din toate timpurile, dovedind o conştiinţă morală impecabilă.

Tema comunicării şi a comuniunii este foarte vastă şi este o preocupare permanentă pentru societatea contemporană. Astăzi, fiecare comunicator al mesajului religios trebuie să înţeleagă mecanismele de funcţionare a societăţii şi formele moderne prin care se exprimă religiozitatea în societatea contemporană. Aşadar, religia este ea însăşi un fapt de comunicare ce se bazează pe credinţa, nu atât în Dumnezeu, cât mai ales în posibilitatea unei comuniuni cu El.

https://biblioteca-digitala.ro

SIMBOLISTICA CERBULUI ÎN LIRICA FUNERARĂ ROMÂNEASCĂ*

LOREDANA-MARIA ILIN-GROZOIU

The Symbolism of the Stag in Romanian Funerary Lyricism

The present study depicts the extent to which, in the space between the Carpathians and the Danube, the stag plays the role of guide towards the sacred land. Therefore, this critical lecture of the oral texts, as it is performed nowadays, is based on the idea that the stag has been one of the totemic animals that enabled the passing towards the Great Beyond. The millenary endurance of this guide-animal is attested by the intra-textual plan of the ritual-ceremonial songs that describe the dead, or the goddess of Death, carried on its antlers. Its purpose of a guide-animal, towards another existential level, can be explained through the depiction of its long and forked antlers, which have led to the belief that "it is wearing the tree of life on its head".

Keywords: *stag, folk mythology, Romanian funerary lyricism, guide animal*

Cuvinte-cheie: *cerb, mitologie populară, lirica funerară românească, animal ghid*

Descoperirea secretului tinereții veşnice sau a continuării existenței la un alt nivel ontologic au fost preocupări permanente ale omului şi au constituit motivația apariției a numeroase credințe şi mituri care îşi propuneau să lămurească originea şi sensul morții, dar, ceea ce era cu totul fascinant, era ce se afla dincolo de pragul existențial. Sofisticata mitologie a morții, frica şi fascinația referitoare la tărâmul „lumii de dincolo" rezultă din nevoia de a găsi explicații şi argumente pentru reprezentările postexistențiale.

Între credințele populare, care sunt povestiri fantasmagorice sau sofisme şi mituri, întâmplări simbolice, există deosebiri relevate de Gerald A. Arbuckle: „Un mit este o povestire sau o tradiție care cere descoperirea unui adevăr fundamental într-un mod imaginar sau simbolic despre lume şi viață. [...] Miturile sunt pline de inspirație şi de simțire şi spun oamenilor despre cine sunt aceştia, despre ce este bine şi ce este rău, cum trebuie să se organizeze şi să-şi mențină sentimentele legate de identitatea unică din lume"[1]. Dar, mitul nu este o simplă povestire, ci un

* Lucrarea face parte din proiectul intitulat *Poezia funerară din Oltenia,* inclus în programul de cercetare al Institutului de Cercetări Socio-Umane „C. S. Nicolăescu-Plopşor" al Academiei Române, Craiova: *Dezvoltarea economico-socială, politică şi culturală a Olteniei istorice, condiție a integrării în comunitatea euroregiunilor*.

[1] Gerald A. Arbuckle, *Culture, Inculturation, Theologians. A Postmodern Critiq*, Liturgical Press, Collegeville, Minesota, 2010, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro

sistem complex definit de alcătuire a unui ansamblu de reguli specifice pentru gândire şi punere în practică. Întreaga viaţă socială se desfăşoară sub semnul „eternei reîntoarceri" a timpului mitic, deci al repetabilităţii aceloraşi gesturi şi structuri verbale complexe în cadrul ritual cu fundamentare mitică.

Pentru May Rollo, miturile sunt „ca şi grinzile dintr-o casă: nu sunt expuse pentru a fi văzute în afară, ci ele au rolul de a susţine structura care ţine casa împreună, pentru ca oamenii să locuiască în ea"[2]. Nu trebuie uitat faptul că ritul precede mitul, dar mitul modelează întregul comportament uman, previne momentele de criză, asigură coeziunea grupului social. Folosim aici termenul nu atât în accepţiunea dată de Mircea Eliade, care vedea în mit o istorie sacră, exemplară, ce povesteşte cum au apărut lucrurile[3], cât în opinia lui Vasile Avram, care considera miturile ca fiind „forme de trăire a unor convingeri adânc implantate în spiritul oamenilor şi nicidecum ca poveşti, basme ori alegorii"[4].

Deşi esenţa mitului este semnificarea, evidentă este şi funcţia comunicabilităţii pe care acesta o îndeplineşte la nivelul unui grup social, într-un anumit stadiu al dezvoltării sale. Prin intermediul comunicării, omul îşi descoperă şi redescoperă locul său în lume. Cu ajutorul acestui tip de comunicare se trece dincolo de experienţa imediată, urmărindu-se intrarea într-un contact direct cu ceea ce este *dincolo*, „o lume ce iese de sub incidenţa abstractului prin marea putere a omului arhaic şi tradiţional de a-şi reprezenta, cu ajutorul imaginilor, tot ceea ce-l înconjoară dincolo de vizibil şi perceptibil"[5]. Drept urmare, comunicarea indirectă ne apare ca formă a cunoaşterii indirecte, prin intermediul căreia abstractul nu este anulat, ci evocat, adus în stare de transparenţă. De reţinut că abstractul este cel care îi permite rămânerea în *mister*, condiţie necesară în vederea menţinerii stării de echilibru între toate planurile lumii[6]. Ţinând cont de faptul că ritualul este cu precădere un fel de comunicare care se poate realiza pe mai multe paliere, în funcţie de context, de performeri, de destinatar şi de tipul de canal pe care este transmis mesajul, putem afirma că performarea orală în contextul ritualului funerar devine o situaţie de comunicare specifică care întregeşte mesajul transmis.

În cele ce urmează, nu ne propunem să intrăm în detaliile miturilor şi legendelor care au cerbul drept protagonist şi nici în profunzimile simbolismului arhaic al acestui animal din „paradigma dragonului". Problematica e mult prea amplă şi, de altfel, asupra ei vom reveni cu altă ocazie. Ne interesează, deocamdată, pentru dosarul mitologic al cerbului, câteva mărturii mitofolclorice.

În reliefurile funerare, cervidele apar cu numeroase conotaţii simbolice sau cu funcţie de adjuvant iniţiatic începând cu neoliticul inferior. În spaţiul românesc,

[2] Rollo May, *The Cry for Myth*, New York, Delta, 1991, p. 26.
[3] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 31.
[4] Vasile Avram, *Creştinismul cosmic – o paradigmă pierdută?*, Sibiu, Editura Saeculum, 1999, p. 250–251.
[5] Delia Suiogan, *Simbolica riturilor de trecere*, Bucureşti, Editura Paideia, 2006, p. 17.
[6] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

cervidele erau nelipsite în cultura traco-dacică şi în cea romană. La tracii sud-dunăreni, cerbul „simboliza soarele care se urca pe cer”[7]. Siluete „în relief aplicat de cervide decorează vasele din cultura Criş (Dudeşti), iar figurinele zoomorfe de acest fel apar şi în alte centre din aceeaşi perioadă istorică: Gura Baciului, Sălcuța, Gumelnița, Sultana ş.a.”[8]. Animalul cornut însoțea deseori Marea Zeiță din arta geto-dacică, așa cum se poate observa pe falerele din argint din stațiunea arheologică Lupu[9].

Studiind cultura primitivă, Mircea Eliade atrăgea atenția asupra faptului că, deşi „mitologia cerbului” este atestată şi în folclorul românesc, este dificil de precizat cu certitudine „care structuri sunt autohtone (adică aparțin protoistoriei balcanice) şi care este aportul, mai recent, al legendelor orientale. Ca peste tot în Europa Orientală, tradițiile religioase populare româneşti s-au constituit printr-o serie de aluviuni succesive”[10]. Marele savant nu acceptă explicația lui J. Weisweiler, potrivit căreia cultul şi miturile cerbului sunt originare din nordul Europei: „Dacă Weisweiler are, poate, dreptate să conchidă că indo-europenii au împrumutat «cultura cerbului» de la «hiperboreeni» şi au difuzat-o în sud şi în vest, nu are desigur dreptate să considere această cultură ca o creație nordică. Eurasia septentrională a primit şi conservat, adaptat şi îmbogățit o cultură şi o spiritualitate care cunoscuseră deja o strălucită epocă creatoare în Paleoliticul franco-cantabric”[11]. „Cultul cerbului – nota Mircea Eliade – se întinde spre est până în China şi Japonia şi în sud până în Italia (Val Camonica, Diane de Némi etc.), în Iliria, în Grecia (Artemis), Marea Neagră, Caucaz şi Asia Mică (zeul hittit al furtunii călărea pe un cerb etc.)”[12]. Mircea Eliade examinează miturile vânătorii cerbului în India, pe care le compară cu miturile similare din Asia Centrală[13].

La celți, zeul Cernunnos – cel care însoțea sufletele morților pe celălalt tărâm – era considerat a fi „spiritul unui cerb sacrificat”[14]. Numele cornului şi al cerbului poate fi asociat cu porecla zeului celtic Cernunnos. Pe vasul din Gundestrup, rezumat iconografic al mitologiei celtice, este reprezentat acest zeu cu coarne de cerb, înconjurat de alte animale, dar şi de simboluri ale fecundității şi belşugului[15].

[7] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1985, p. 509.

[8] Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roşu, *Dicționar enciclopedic de artă veche a României,* Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1980, p. 368.

[9] Ion Horațiu Crişan, *Spiritualitatea geto-dacilor. Repere istorice*, Bucureşti, Editura Albatros, 1986, p. 366.

[10] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1980, p. 163.

[11] *Ibidem*, p. 152–153.

[12] *Ibidem*, p. 151.

[13] *Ibidem*, p. 153–162.

[14] Antoaneta Olteanu, *Dicționar de mitologie. Demoni, duhuri, spirite*, Bucureşti, Editura Paideia, 2004, p. 87.

[15] Philippe Walter, *Mitologie creştină. Sărbători, ritualuri şi mituri din Evul Mediu,* traducere de Rodica Dumitrescu şi Raluca Tulbure, Bucureşti, Editura Artemis, 2005, p. 56.

https://biblioteca-digitala.ro

Atribuindu-i cerbului funcția de călăuză, vechii germani[16] înveleau decedații în piei de cerb[17].

În ansamblul mitologiei clasice, cerbul era consacrat diferitelor zeități. În Focida, cu ocazia sărbătorilor care se celebrau în martie – aprilie, zeiței Artemis îi erau oferite ca sacrificiu carne de cerb şi prăjituri care imitau forma acestuia[18]. În Edda, „patru cerbi pasc din coroana arborelui cosmic Yggdrasill. Ei mănâncă din copac mugurii (orele), florile (zilele) şi ramurile (anotimpurile)”[19]. Rădăcina acestui Copac cosmic din mitologia germanică este roasă de balaurul pizmei, Nidhoggr, căruia i se opune vulturul, aşezat în vârful Frasinului Lumii. Neînțelegerile dintre ei sunt alimentate de către veverița Ratatoskr (Dinte de şobolan), care aleargă pe trunchiul Frasinului, spunându-i fiecăruia vorbele de ocară rostite de celălalt[20]. Şi în cântecele rituale funebre din Gorj, Țara Hațegului şi Banatul muntos, se vorbește despre cele trei animale sacre asociate Arborelui cosmic: şarpele (sau dulful) la rădăcină, şoimul (sau pajura) la vârf şi vidra (sau lupul) la mijloc. De asemenea, în cadrul misterelor dionisiace, cerbul îndeplinea un rol deosebit. Când s-a născut, Dionysos a fost aşezat de către Hermes într-o piele de ciută, care „a devenit un atribut caracteristic în iconografia zeului, fiind înlocuit uneori de pielea de leopard”[21]. Ca jertfă, Dionysos primea de la menade pui de cerb[22].

Într-o legendă a colecției G. Popa-Lisseanu (*Cerboaica cu coarnele de aur*), Hercule reuşeşte să prindă cerboaica cu coarnele de aur şi picioarele de aramă şi să o ducă, vie, lui Eurystheu. Ca să câştige nemurirea, zeul Apollo, prin intermediul preotesei Pythia, îi porunceşte lui Hercule să îndeplinească, timp de doisprezece ani, toate lucrurile cerute de Eurystheu, rege în Mycene. Aceasta este una dintre cele douăsprezece lucrări la care a fost obligat Hercule de către Eurystheu[23].

---

[16] Despre nemurirea sufletului şi cultul morților la vechile popoare vezi: Loredana-Maria Ilin-Grozoiu, *Concepte, credințe şi tradiții privind nemurirea sufletului şi cultul morților*, Craiova, Editura Universitaria, Bucureşti, Editura Pro Universitaria, 2014, p. 9–50.

[17] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han. Studii comparative despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale...*, p. 152.

[18] Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă şi romană,* traducere de Dragoş Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu, Bucureşti, Editura Polirom, 2003, p. 193.

[19] Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. I, traducere din limba germană de Dana Petrache, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2002, p. 86.

[20] Vasile V. Filip, *Universul colindei româneşti (În perspectiva unor structuri de mentalitate arhaică)*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1999, p. 37.

[21] Anna Ferrari, *op. cit.,* p. 194.

[22] *Ibidem*.

[23] „În pădurile Arcadiei erau cinci cerboaice la fel, având coarnele de aur şi picioarele de aramă. Patru erau înhămate la carul Dianei, a cincea însă era lăsată în libertate. Eurystheu îi porunceşte lui Hercule să-i aducă această cerboaică. Fiind însă consacrată Dianei, eroul nu voia să o omoare, de aceea a fost silit să o urmărească un an întreg până la Hyperboreeni, care locuiau în părțile cele mai îndepărtate de la miază-noapte şi până la izvoarele fluviului Istru şi apoi, iarăşi, înapoi în Arcadia. În cele din urmă, o prinde şi o duce vie, în spate, lui Eurystheu” (G. Popa-Lisseanu, *Mitologia greco-romană în lectură ilustrată*, II. *Legendele eroilor,* ediție îngrijită şi prefață de I. Oprişan, Bucureşti, Editura Vestala, 2010, p. 23).

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie semnalat şi faptul că în legenda creştină a Sfântului Hubert[24], cerbul a îndeplinit rolul de animal psihopomp, de mediator între „lumea de aici" şi „lumea de dincolo", „într-un moment critic de tranziţie şi de trecere: Samhain-ul"[25]. O altă legendă religioasă ne vorbeşte despre cerbul miraculos care-l converteşte pe vânător. Generalul roman Placidus, aflat la vânătoare, zăreşte un cerb impresionant. Privindu-l, i-a atras atenţia o cruce între coarnele animalului şi astfel a decis să se convertească[26].

Ocupându-se de statutul simbolic al cerbului în perimetrul mitologiei populare româneşti, Mihai Coman conchide: „Cerbul şi ciuta, aşa cum apar în folclorul românesc, relevă numeroase conotaţii simbolice arhaice, pe firul cărora coborâm spre mituri de factură cosmogonică, spre imagini ale fiinţelor primordiale, ale vieţuitoarelor stăpâne peste energiile şi tainele firii, ale animalelor fecunde, donatoare de viaţă şi putere, călătoare şi ghid între diversele paliere ale lumii, protectoare ale tinerilor în pragul consacrării şi trecerii de la un mod de viaţă la altul. Ele trăiesc şi controlează spaţiile greu accesibile, fie expresie a naturii stihiale, fie întrupare a lumii de dincolo"[27]. În consonanţă cu acest context, colindele româneşti ne vorbesc uneori despre transformări ireversibile ale eroilor în cerbi: culegerea V. Medan din 1979, a lui, conţine o colindă despre un tată plecat să-şi recupereze din munţi cei nouă fii care, pe când se aflau la vânătoare, se transformaseră în nouă cerbi sălbatici şi ameninţători: „Cel uncheş bătrân-u/ El că şi-o avut/ Nouă fii a' lui,/ El nu i-o-nvăţat/ Nici plugăraşi,/ Nici văcăraşi,/ Fără i-o-nvăţat/ În codru la vânat,/ Şi-atâta-o vânat/ De Domnul Dumnezău/ Nu i-o mai răbdat,/ Făr' i-o învelicit/ Nouă cerbi de munte./ Cel uncheş bătrân-u,/ În zi de Crăciun-u,/ S-o luat, luat, / Codri la vânat./ P-on picior de munte/ Vede-şi coborând/ Nouă cerbi de munte,/ Stat-o-ntr-on jenunche/ Tras-o să-i săgete./ Cerbul cel mai mare/ Din grai o grăit:/ – Taicule bătrân-u,/ Nu ne împuşca,/ Nu ne săjeta,/ Că noi suntem a' tăi,/ Nouă fiuşori./ Nu ne-ai învăţat,/ Nici plugăraşi,/ Nici văcăraşi,/ Făr' ne-ai învăţat/ În codru la vânat,/ De Domnul Dumnezău,/ Nu ne-o mai răbdat,/ Făr' ne-o-nvelicit/ Nouă cerbi de munte./ Cel uncheş bătrân-u/ Din grai îşi grăieşte:/ – Dragi fiuţii mei,/

[24] „Hubert era atât de pasionat de vânătoare, încât chiar şi în Vinerea Sfântă (în care se comemorează patimile lui Hristos şi moartea sa pe Cruce), se dedica activităţii sale favorite prin pădurile din Ardeni. Or, în acea zi, un cerb mare pe care îl urmărea i-a apărut dinainte ca să-i arate lui Hubert sacrilegiul pe care avea să-l comită. El purta între coarne icoana lui Hristos crucificat şi această inscripţie: «Până când această pasiune zadarnică te va face să uiţi de mântuirea sufletului tău?» În aceeaşi clipă, o voce din cer a strigat: «Gândeşte-te la mântuirea ta! Renunţă la viaţa mondenă». Tulburat, tânărul prinţ şi-a aruncat arma de vânătoare şi înţelegând gravitatea păcatului a vrut să se pocăiască printr-o viaţă umilă dusă în mânăstirea Stavelot (în Belgia). Mai târziu, numit episcop de Tongeren şi Maastricht, a ajuns la sfinţenie şi a devenit un tămăduitor strălucit al turbării, atât la oameni, cât şi la animale" – cf. Philippe Walter, *op. cit.*, p. 54–55.

[25] Philippe Walter, *op. cit.*, p. 56.

[26] David Hugh Farmer, *Oxford. Dicţionar al Sfinţilor*, traducere de Mihai C. Udma şi Elena Burlacu, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1999, p. 198.

[27] Mihai Coman, *Bestiarul mitologic românesc*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 141.

https://biblioteca-digitala.ro

Haideți voi acasă/ La măicuța voastră,/ Că maica v-așteaptă/ Cu mesele-ntinsă,/ Cu făclii aprinsă,/ Cu pahare pline,/ Haideți voi cu mine./ Cerbul cel mai mic/ Din grai își grăiește:/ – Taicule bătrân-u,/ Du-te tu acasă/ La măicuța noastră,/ Că noi nu ne-om duce,/ Om rămâne aice./ Nu bem din pahară,/ Că bem din izvoară;/ Nu călcăm cenușă/ Că călcăm pe frunze;/ Și coarnele noastre/ Nu intră pe ușă./ Făr' numai pîn munte./ Că te-om lua în coarne,/ Și din coarne-n coarne,/ Și din stânci în stânci,/ Până te adânci.[28]" În variantele acestei colinde despre frații cerbi (culese de B. Bartok, I. R. Nicola, T. Mârza), la nivelul mentalității totemice, moartea simbolic-inițiatică este percepută ca metamorfozare[29] definitivă într-un animal sălbatic.

În tipologia Monicăi Brătulescu, colindele cu *vânători preschimbați în cerbi* sunt încadrate în categoria celor profesionale, la tipul nr. 69. Nouă (șapte) vânători sunt metamorfozați în cerbi pentru că au băut din urma unui cerb mare, sau în unele variante, Dumnezeu este cel care îi transformă. Variante ale acestui colind, care păstrează o puternică amprentă mitologică, se întâlnesc la Covasna, Sibiu și Mureș. Referitor la pătrunderea elementelor creștine în acest tip de colinde, Monica Brătulescu observa că „sub influența eticii creștine vânătoarea a căpătat înțelesul de păcat; fiii uncheașului sunt preschimbați în cerbi de către Dumnezeu care pedepsește astfel practica excesivă a vânătorii"[30]. Probabil, colindele tinerilor metamorfozați în cerbi sunt între cele mai vechi colinde creștine, dar acest subiect nu îl propunem spre dezbatere în cele ce urmează.

Tot în categoria metamorfozelor definitive se încadrează și cazurile întâlnite în basmele fantastice românești[31]. Este de amintit aici transformarea unui copil în cerb după ce bea apă dintr-o urmă aparținând acestui animal, din basmul *Cerbul* cuprins în colecția Ion Pop Reteganul[32], basm în care doi copii, frate și soră, la îndemnul mamei vitrege, au fost părăsiți de tatăl lor într-o pădure. Fiindu-i sete, fratele cel mic încearcă să bea apă dintr-o urmă de bou, dar este oprit de sora lui „că-ndată ce bei, te faci bou și mă iai în coarne". Mergând mai departe prin pădure, fratele cel mic încearcă să bea apă dintr-o urmă de lup, fiind și de astă dată oprit de sora lui. Nemaiputând suporta setea, fratele cel mic a băut apă dintr-o urmă de cerb, deși sora îl avertizase că „îndată ce bei, te face Dumnezeu cerb și mari necazuri vor veni peste noi, că vor năvăli pușcașii peste tine și te vor împușca!".

[28] V. Medan, *Cântece epice*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă, Cluj-Napoca, 1979, p. 98–100.

[29] Cf. V. Kernbach, *Dicționar de mitologie generală,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 339. Metamorfoza este „însușirea de care dispun zeii și alte persoane mitice sau ființele fabuloase din folclor, de a-și transforma aspectul ori structura sau de a deveni alte ființe ori obiecte (oameni, animale, plante, pietre), alteori fenomene (ploaie, fulger, vânt, ceață) cu ajutorul magiei" – cf. *ibidem*.

[30] Monica Brătulescu, *Colinda românească,* București, Editura Minerva, 1981, p. 62.

[31] Motivul în discuție a fost urmărit de Lazăr Șăineanu în lucrarea *Basmele române*, București, Editura Minerva, 1978, p. 484–490.

[32] Ion Pop Reteganul, *Poveşti ardeleneşti. Basme, legende, snoave, tradiții și povestiri*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Vasile Netea, București, Editura Minerva, 1986, p. 28–32.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar, „îndată ce beu, se făcu un cerb mare şi frumos, cu coarnele aurite”[33]. În această narațiune mitic-folclorică, flăcăul are parte de o transformare totemică, după ce a băut dintr-o urmă de cerb, gest magic recurent în mentalul popular. Este evidentă simbolistica solară, razele soarelui fiind figurate de ramificațiile coarnelor cerbului, care emană luminozitate. Coarnele cerbului sunt şi elementul pe baza căruia se realizează asocierea cerb – arbore cosmic[34]. Tot în acest basm regăsim imaginea leagănului de mătase aflat între coarnele cerbului; despre acesta vom vorbi la timpul potrivit.

Motivul mamei vitrege este întâlnit şi în basmul *Cerbul de aur* din colecția Dumitru Stăncescu. Fiindu-i sete, fratele cel mic încearcă să bea apă dintr-o urmă de vulpe plină cu apă de ploaie, apoi dintr-o urmă de urs, fiind oprit, de fiecare dată, de către sora lui. „Cum bău, se făcu un cerb foarte frumos numai de aur şi între cele două coarne, semănate cu pietre scumpe, era împletit un leagăn din fire de mătase. Fata se sui în acel leagăn şi plecă cu cerbul în pădure, unde trăiră mult timp: cerbul făcuse soră-sei un culcuş, într-un copac înalt”[35].

Într-un alt basm din colecția Victor Eftimiu, *Cerbul fermecat*, feciorul împăratului Negură va fi metamorfozat provizoriu în cerb de către Zâna-Pădurii, drept pedeapsă că a tras cu arcul într-o căprioară[36].

Numeroase sunt cazurile de autometamorfozare (!), adică „prefacerea prin propria putere sau voință”[37] a eroului. Spre exemplu, în basmul *Cerbul de la baltă* (colecția C. Sandu Timoc), tatăl va îmbrăca o piele de animal pentru a încerca tăria de caracter a celor trei fii ai săi[38].

Pentru prezenta cercetare, ceea ce ne interesează însă în mod deosebit din largul spectru de funcții simbolice şi mitico-rituale ale cerbului, este reprezentarea

---

[33] *Ibidem*, p. 30.

[34] De altfel, în legătură cu imaginea mitică cerb – arbore cosmic, Andrei Oişteanu, *Grădina de dincolo. Zoosophia. Comentarii mitologice,* ediția a II-a, Iaşi, Editura Polirom, 2012, p. 88, precizează că aceasta „transpare şi din alte ritualuri păgâne. Grecii, slavii, tracii, geto-dacii, nordicii ş.a. sacrificau animale (berbeci, tauri, cerbi etc.) pe un altar în fața copacului sau la rădăcina lui, stropind pământul cu sângele victimei (libații fertilizatoare ?) sau spânzurau animalul de crengile copacului şi apoi îl înjunghiau”.

[35] Dumitru Stăncescu, *Basme, culese din gura poporului,* Bucureşti, Editura Tineretului, 1955, p. 30.

[36] „Şi flăcăul povesti tatălui său ce i se întâmplase: – Precum ştii, mă afundasem în codru, la vânătoare, şi am tras cu arcul într-o căprioară [...]. *Eu sunt Zâna Pădurii – vorbi acea arătare – şi-am venit să te pedepsesc pe tine şi pe tatăl tău, ca să ştiți şi voi ce e durerea! Să afle şi taică-tu suferința de a-şi pierde copilul! Să i se mai moaie inima şi lui Negură-Vodă, care nu face alta decât să prigonească oamenii şi dobitoacele!*

Apoi, ridicând toiagul, Zâna Pădurii făcu câteva semne în jurul capului meu.

Te prefac în cerb – strigă ea – şi cerb ai să rămâi până-n ziua când vei cunoaşte răutatea celor puternici şi bunătatea celor slabi” (Victor Eftimiu, *Fluieraşul fermecat,* Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1995, p. 48).

[37] Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti,* Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1976, p. 251.

[38] Cristea Sandu Timoc, *Poveşti populare româneşti,* Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro

sa ca animal psihopomp, dintr-un cântec funerar. Abordarea la care vom apela pentru a desluşi textul acestei poezii de ritual funerar este cea simbolică; prin intermediul simbolurilor vom repeta un arhetip, iar prin această repetare vom „dobândi", de fapt, prezentul, după cum menționa Mircea Eliade[39].

Ovidiu Bîrlea consideră că într-un cântec ceremonial funerar din Gorj apare un cerb călăuzitor, „probabil prin contaminare cu cerbul din colinde care poartă în coarne leagănul cu fata"[40]. Vorbind despre transformarea cerbului în animal psihopomp, Mihai Coman observă că spre deosebire de celelalte mitologii indo-europene, unde valențele sale funerare sunt reactualizate, „cerbul, luat singur, nu conturează, în folclorul românesc, profilul unui animal psihopomp. [...]. Ori de câte ori apare cerbul cu leagăn în coarne, călător peste marile praguri, finalitatea traseului său este una direct maritală şi, implicit, fertilizatoare: animalul fabulos duce sau conduce pe unul din participanții la căsătorie către alesul său"[41].

În cele ce urmează, ne vom axa comentariul asupra variantei de cântec ritual funerar *Zorile de afară*, din localitatea Valea Mare, jud. Gorj, culeasă de Mariana Kahane şi Lucilia Georgescu-Stănculeanu şi publicată, în anul 1988, în lucrarea *Cântecul Zorilor şi Bradului (Tipologie muzicală)*[42]. Textul constă în rugămintea adresată de către zoritoare ca zorile să nu răsară, să amâne răsăritul pentru ca dalbul de pribeag să-şi finalizeze pregătirile ocazionate de plecarea în incursiunea mitică. Numai sub protecție solară cel plecat de curând din lumea albă se poate îndrepta către o cale care îl îndrumă spre o stare superioară, anulând limita şi făcându-l părtaş la veşnicie. Ca astru al morții, soarele „traversează în fiecare noapte împărăția morții şi reapare a doua zi, etern el însuşi, egal cu sine în eternitate"[43]. „Soarele – scrie Mircea Eliade – devine astfel prototipul *mortului care*

[39] Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri*. *Mituri, vise şi mistere*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1991, p. 12.

[40] Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 437.

[41] Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, I. *Viețuitoarele pământului şi ale apei,* Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 173.

[42] Textul relevant pentru contextul în discuție trebuie citat: „Zorilor, Zorilor,/ Şi voi, surorilor,/ Tu, drăguț die soarie,/ Să nu tie grăbieşti,/ Ca să răsărieşti,/ Până să gătieşte,/ Tot anumie Ion,/ Cu-o turtă de ceară,/ Să aibie viedeală;/ C-un văluj die pânză,/ Altu die dimie,/ S-aibie die vecie;/ Un cuptuor die pânie,/ Altu die mălaie,/ Să aibie die calie;/ Iar iel să-ş' trimeată/ Cărț'cu coalie vierz,/ Arsă-n colțurielie,/ Pi la niemurielie,/ Să vină şi ielie,/ Să vadă ce jelie;/ Că iel să gătieştie/ Iară, ca să treacă/ Dintr-o țară-ntr-alta, /Din țara cu duoru/ În ha fără dour/ Din țara cu milă/ În ha fără milă./ La gură die vale/ I-o gâlceavă mare: /Ceartă-mi-să, ceartă/ Soariele cu moartea;/ Iar soariele zice/ Că iel îi mai mare,/Ca iel îi mai mare,/ Că iel că cuprindie/ Toatie văi adânci,/ Toatie câmpur' lungi;/ Iară moartea zice/ Că ia că-i mai marie/ Că ia că să duce/ Tuot la bâlciur' mari/ Şi ia că şi-aliegie/ Nieveste pie cârpie,/ Fietie pie cuosâță,/ Voinişi pie căciuli./ Pi-o câmpie lungă,/ Un cer(b) mohorîtî/ În coarnie ce arie?/ Leagăn die mătasă;/ În leagăn ce arie?/ Un biet die voinicî./ Iară ieiî zice:/ Fuji, cerbulie, fugi,/ Că ieu că mi-şi amî/ Trei fraz' vânătuori,/ Pie tin'ti-a puşca,/ Pie min'm-o-ngropa". (Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *Cântecul Zorilor şi Bradului* (*Tipologie Muzicală*), Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 586–587).

[43] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, traducere din franceză de Mariana Noica, ediția a V-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 2013, p. 153.

https://biblioteca-digitala.ro

învie în fiecare dimineață”[44]. Asemănător, trecerea omului nu înseamnă a merge spre moarte, ci a renaşte, a deveni. În continuare, textul închipuie un dialog între soare şi moarte, fiecare susținându-şi atotputernicia: dacă soarele este cel mai puternic, deoarece cuprinde toate văile adânci, toate câmpurile lungi, moartea este cea mai mare, deoarece se duce la toate bâlciurile şi îşi alege „nievieste pie cârpie”, „fietie pie cuosîță” şi „voinişi pie căciuli”. Cântecul ritual ceremonial se încheie cu imaginea cerbului cu leagăn în coarne asociată unei „câmpii lungi”. Considerăm că asocierea s-a făcut pe temeiul rolului ritual al câmpiei care, în prezentul context, este locul unde ajung cei „mutați” din această lume, dacă au reuşit să depăşească toate obstacolele. Este necesar să aducem în discuție şi simbolismul grădinii, ca loc al nemuririi, precum şi simbolismul culorii verzi[45] care ne trimite la ideea de renaştere: „Dumnezeul duhurilor şi a tot trupul, Care ai călcat moartea şi pe diavol l-ai surpat şi ai dăruit viață lumii Tale, Însuți, Doamne, odihneşte sufletul adormitului robului Tău, în loc luminat, în loc de verdeață, în loc de odihnă, de unde au fugit toată durerea, întristarea şi suspinul”[46]. În linia aceloraşi interpretări apare şi un cerb care poartă în vârful coarnelor „leagăn verde de mătase” în care Maria coase o „basma verde-al Voinea-i ei”[47]. Destinația unde trebuie să ajungă defunctul o aflăm şi într-un bocet din localitatea Blahnița de Sus, jud. Gorj: „Şi rugați cerul – părinte/ S-asculte ruga-mi fierbinte/ Să-mi dea locul fără chin/ Şi tihnă fără suspin [...]. Rugați toți pe Dumnezeu/ S-aşeze sufletul meu/ Unde-i locul fără chin”[48].

Motivul animalului cu leagăn în coarne, mult prea bogat în semnificații simbolice, pentru a încerca să le descifrăm în rândurile de față, este din abundență atestat în textele folclorice româneşti, ca în colinda din Țara Loviştei, din care redăm un fragmentat citat de Constantin Mohanu: „Sus din plai de-al muntelui,/ Ler Doamne-le!/ Supt cetina bradului,/ Supt poala molivului,/ *Ler Doamne-le!/* Zace, zace-acel tretin [...]. / ’Noată, ’noată acel tretin./ Dacă-noată coarne-şi poartă./ Dar de coarne ce mi-şi poartă?/ Poart-un leagăn de mătase./ Dar din leagăn cine mi-este?/ Mi-e Ileana doi ochi negri./ Ion din gură îmi grăia-ră:/ –’Noată, Cerbio, ca mai bine/ Pe Ileana să n-o-neci,/ Din ce ceas tu mi-neca-o/ Tu mie nu mi-i scăpa!/ Cerbia din gură-mi grăia:/ – De ți-e, Ioane, să n-o-nec,/ Intră-n râu, şi până-n brâu,/ Şi de corn tu să m-apuci,/ La margine să mă tragi./ Ion bine de-l asculta-ră:/ Intră-n râu şi până-n brâu,/ Şi de corn mi-l apuca-ră,/ La margine că-l trăgea,/ D-unde-i Ileana cea frumoasă?/ Ea să-mi fie sănătoasă!”[49]. Imaginea animalului cornut este

[44] *Ibidem.*

[45] Silvia Chițimia, *Simbolistica verdelui,* în „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «Constantin Brăiloiu»”, serie nouă, tom. 5/1994, p. 97, observă că „Iisus, în calitatea sa de regenerator al umanității, posedă evident şi virtuțile magice ale *Verdelui*”.

[46] *Aghiasmatar*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, 2016, p. 208–209 (în continuare se va cita: *Aghiasmatar...*).

[47] Iordan Datcu, *Colinde populare româneşti*, vol. II, Bucureşti, Editura Minerva, 1992, p. 19.

[48] Inf. Elisaveta Buneci, 87 de ani, localitatea Blahnița de Sus, jud. Gorj, 2015.

[49] Constantin Mohanu, *Fântâna dorului. Poezii populare din Țara Loviştei*, în *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. VI, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 100–101.

https://biblioteca-digitala.ro

asociată cu pomul cosmic, cu trei zile de boală a animalului-divinitate şi cu apele revărsate. Imagini similare se regăsesc şi în alte variante ale colindelor tip *Bourul (cerbul) cu leagăn între coarne*[50]. Animalul cornut iese din starea letargică, „disturbând ordinea cosmică, instaurând starea precosmogonică”[51]. Despre motivul leagănului cu fata[52], în universul colindei, Andrei Oişteanu scrie: „Fecioara este doar aparent o victimă a fiarei. De fapt, ea domină bourul pe care îl călăreşte. [...]. Nu fecioara este *dusă de bour*, ci acesta din urmă este condus de fecioară. În acest scop, ea posedă şi uzează de un întreg arsenal de mijloace magice”[53].

Într-un text de colind – *Toader Diaconul* – dintr-o cunoscută colecţie elaborată de către G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*[54], trupul neînsufleţit al călugăriţei „mult evlavioasă”, „albă la peliţă, neagră la cosiţă”, este aşezat de către sfinţi (Petre, Ilie, Ion, Mihail şi Gavril) la porunca lui Dumnezeu: „Tot într-un mormânt,/ Mai sus de pământ,/ Într-un legănel/ Verde, mititel,/ Leagăn de mătase/ Tot cu viţa-n şase,/ Să se odihnească,/ Să se pomenească!”. Sfinţii, „d-auzea Domnul cum grăia,/ Cu toţii pleca/ Ş-acolo mergea,/ Printre văi adânci,/ Prin dealuri cu stânci,/ În neagra pustie,/ Neagră schimnicie;/ Sfântul Mihailă/ Cu sabia-n mână,/ Iar Sfântul Gavrilă/ Tot cu crucea-n mână,/ Şi Sfântul Ion/ Tot botezător,/ Petre, Petrişor,/ Ş-un toiag uşor./ Ei, de-mi ajungea,/ Măre, ce-mi făcea?/ Suflet că-i lua,/ În braţe-l primea,/ Aripi că-i dădea/ Şi mi-l trămitea/ Unde se cădea/ Şi unde-i plăcea,/ C-aşa Domnul va./ Apoi o plângea,/ În făşi c-o-nfăşea/ Cu har mi-o stropea/ Şi se pregătea/ Să-i facă mormânt/ Mai sus de pământ”. Pentru atârnarea leagănului mortuar, Sfinţii caută copacul potrivit: „Prin păduri umbla/ Paltin c-alegea,/ Mătase scotea,/ Dar nu mi-şi ştia,/ Nici se pricepea./ Sfântul Mihailă/ Cu sabia-n mână, /Dac-aşa vedea,/ Cu ea c-adia/ Şi amenința:/ Leagăn se-ntindea,/ Leagăn de mătase/ Tot cu vi`ța-n şase,/ Legat cu alamă/ De nu-i bagi de seamă./ După ce-o-ngropa/ ’N leagăn c-o punea,/ Acasă-mi pleca,/ La cer se suia,/ Domnului spunea/ Domnul, d-auzea,/ Îi blagoslovea,/ Poruncă le da,/ Din cer se lăsa,/ Pe pământ sosea,/ Oameni se făcea/ Ş-acolo mergea,/ Leagăn de privea./ Domnul ce făcea,/ Dacă mi-o vedea?/ Mâna că punea,/ Deget atingea,/ Peste ea sufla/ Şi mi-o învia”. Vorbind despre cele două

[50] Reluăm firul textului, după C. Mohanu, *Fântâna dorului. Poezii populare din Ţara Loviştei*, în *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. V, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 86: „Boul negru se scularǎ,/ De rouă se scuturară,/ Munţi înalţi se clătinară,/ Văi adânci se tulburară/ Şi de vale c-apucară./ Rupse maluri, rupse dealuri,/ Rupse brazi şi păltinaşi,/ Cu molizi amestecaţi”.

[51] Andrei Oişteanu, *Ordine şi Haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească*, ediţia a II-a, revăzută, adăugită şi ilustrată, Iaşi, Editura Polirom, p. 343.

[52] După Vasile V. Filip, *op. cit.*, p. 65, „leagănul este şi el un motiv adaptat atât ideii de «naştere» (iniţiatică, după modelul celei cosmogonice), cât şi celei de «plutire», întru traversarea Apelor despărţitoare de nivele ontologice, fiind înrudit, pe linia acestei din urmă funcţionalităţi, cu motivul «corabia sufletelor»”.

[53] Andrei Oişteanu, *op. cit.,* p. 343.

[54] G. Dem Teodorescu, *Poezii populare române*, ediţie critică, note, glosar, bibliografie şi indice de George Antofi, prefaţă de Ovidiu Papadima, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 43 *passim*.

https://biblioteca-digitala.ro

motive mito-simbolice: relația defunct-paltin[55] (fie că paltinul creşte din trup, fie că trupul e pus într-un paltin sau leagăn de paltin) şi învierea defunctului, Andrei Oişteanu remarca faptul că această colindă „pare să descrie (destul de amănunțit) etapele unui ritual de înmormântare sui-generis: «înfăşarea» trupului, stropirea cu «har», expunerea «mai sus de pământ», într-un «leagăn» în paltin (probabil pe o platformă de scânduri fixată sau atârnată în crengile copacului)”[56]. Comentând această tehnică (expunerea la înălțime, atât în varianta platformei ridicate între doi stâlpi sau între două vârfuri de arbori, cât şi a aşezării sicriului cu decedatul ori doar a cadavrului într-un conifer), Petru Caraman[57] şi, pe linia lui, Ion H. Ciubotaru[58] sau chiar Andrei Oişteanu[59] ajung la concluzia că este vorba despre un străvechi rit funerar practicat, probabil, de populațiile carpato-dunărene.

Pornind de la studiul lui Petru Caraman, Ion H. Ciubotaru afirmă că originea sicrielor cu ferestre se află în practica înmormântării pe platformă sau la înălțime[60], acest motiv fiind unul dintre cele mai cunoscute din poezia funerară românească. În cântecele ritual-ceremoniale din Oltenia, dalbul de pribeag este îndemnat: „... Roagă-mi-te, roagă,/ Tu, de cei zidari,/ Şapte meşteri mari,/ Ca ei să-ți mai lase/ Şapte fierăstui;/ Pe una să-ți vină/ Miros de tămâie;/ Pe alta să-ți vină/ Buciumel de vie;/ Pe alta să-ți vină/ Spicul grâului,/ Cu tot rodu lui;/ Pe alta să-ți vină/ Izvorel de apă,/ Să te răcoreşti,/ Să nu putrezeşti;/ Pe alta să-ți vină/ Miros de sulfină,/ C-ai plecat cu milă;/ Pe alta să-ți vină/ Miros de bujor,/ C-ai plecat cu dor” (Runcu – Gorj)[61] sau, într-o altă variantă, a motivului casei sau al sicriului cu una sau mai multe ferestre, din Negruşa-Mehedinți, celui plecat din această lume i se spune: „– Scoală, dragă, scoală,/ De ieşi până afară,/ *Au*, de mi te uită/ Bătuta-n tălie,/ Vezi cine-o venit:/ Tot trei dulgărei,/ Cu berde la ei/ Cum cioplesc, cioplesc,/ Ei nu şi glumesc,/ Tu le-ai poruncit,/ Casă să-ți mai facă,/ Casă de vecie,/ Tot ție să-ți fie;/ Casă pe plăcere/ Cum inima-ți cere;/ Casă cu nouă ferestre,/ Către drumul ăl mare,/ Cu uşa la soare”[62].

În Moldova, dar şi în alte zone ale țării, se confecționează una sau chiar două ferestre de forme diferite, în pereții laterali ai sicriului, de o parte şi de alta a

[55] Referitor la funcția funerară a paltinului în folclorul mitic românesc, vezi Andrei Oişteanu, *op. cit.*, p. 158–174.

[56] *Ibidem*, p. 166.

[57] În acest sens, Petru Caraman, în *Porțile monumentale ale României. Considerații asupra genezei şi semnificației lor*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei”, VI, Iaşi, 2006, p. 12, nota: „Aspectul arhitectonic al porților monumentale româneşti reprezintă, din punct de vedere genetic, o contaminare a schemei porților gospodăreşti, ataşate gardului de la intrarea în curte, cu schema mormântului pe stâlpi”.

[58] Ion H. Ciubotariu, *Obiceiurile funerare din Moldova în context național*, Iaşi, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2014, p. 384–385.

[59] Andrei Oişteanu, *op. cit*., p. 168–174.

[60] Ion H. Ciubotaru, *op. cit*., p. 330.

[61] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *op. cit.*, p. 513.

[62] *Ibidem,* p. 617.

https://biblioteca-digitala.ro

capului, uneori închise cu geam[63]. Aceste ferestre sunt, de fapt, două orificii laterale, în lada sicriului, făcute în dreptul capului, în formă de triunghi, de cerc sau pătrat, uneori paralele şi în formă de cruce. Destul de rar, aceste ferestre pot fi identificate în acoperişul sicriului, în dreptul ochilor, orientate spre Cer[64]. Ritul ferestrei sufletului demonstrează că în imaginarul tradiţional românesc, Lumea de Dincolo este o copie a Lumii de Aici, comportamentul funerar conţinând performări ce urmăresc ca defunctului să nu-i lipsească nimic din ceea ce a avut cât timp a trăit pe pământ.

Ritul înmormântării suspendate a fost atestat în nordul Eurasiei, în Caucaz, în Lykia, India, Indonezia, Australia, în America de Nord şi de Sud[65]. „Închinarea la soare, caracteristică populaţiilor patriarhale, duce la dezvoltarea obiceiului de a înmormânta morţii în vârfurile copacilor sau pe schele anume făcute, pentru ca mortul să se poată bucura cât mai mult de razele binecuvântate ale astrului sfânt. Din această pricină, multe triburi de indieni din America de Nord îşi înmormântează morţii în copaci sau pe schele sprijinite pe crăci înfurcite”[66]. Practica expunerii cadavrului la înălţime apare şi în creaţiile folclorice din Europa Orientală, la un popor ugro-finic de pe Volga: „Nu mă-ngropa, tătucă, la cimitir,/ Porunceşte să mă ducă la răscrucea drumului mare,/ Porunceşte să m-aşeze, tătucă, în vârful mesteacănului”[67]. Animal subsumat simbolisticii solare, cerbul „va fi conceput ca un mediator între cer şi pământ, ca simbol al soarelui ce răsare şi urcă spre zenit”[68].

Din punctul nostru de vedere, în textele literare mai sus citate, considerăm că prezenţa decedatului şi a expunerii lui la înălţime era percepută, în mentalul colectiv ca afiliindu-se mediului ceresc şi divin, mutându-se într-o dimensiune a existenţei autentice, la care cei din lume trebuiau să-şi aştepte rândul şi, prin faptele lor bune, să dobândească „înălţimea cerească” sau nemurirea.

Pe de altă parte, practica înmormântării şi depunerii trupului în pământ, aşa cum o putem observa şi în ritualul funerar al multor popoare, e mai apropiată de gândirea şi concepţia creştină, cea care specifică faptul că trupul „se va întoarce din pământul din care a fost, iar sufletul se va întoarce la Dumnezeul care l-a dat” (*Eclesiastul*, cap. 12, 7). Percepţia despre dualitatea trup–suflet în creştinism nu respinge sub nicio formă elementele creatoare ale fiinţei umane. Elementul „pământ” este văzut ca având o acţiune continuă regeneratoare şi transformatoare, după cum, prin el, bobul de grâu care este însămânţat produce prin „moartea” lui sau prin germinare o nouă apariţie, crescând şi dezvoltându-se în spic cu roade

[63] *Ibidem.*

[64] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 189.

[65] Ion Taloş, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicţionar*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2001, p. 78.

[66] Iulius E. Lips, *Obârşia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, p. 538.

[67] Petru Caraman, *art. cit.*, p. 28.

[68] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 291.

https://biblioteca-digitala.ro

nenumărate. Astfel este văzut şi trupul uman, cel care, după Judecata de Apoi, va fi transfigurat şi restabilit în forma lui autentică. Precizăm că în slujba înmormântării, „pământul" este materia prezentă, întrebuințată în ritualul trecerii din lumea pământească către cer. Iată, de exemplu, ce ni se prezintă în ultima parte a ierurgiei înmormântării: „Şi după ce este coborât coşciugul în groapă, preotul, luând pământ cu lopata, aruncă cruciş deasupra, zicând: „*Al Domnului este pământul şi plinirea lui, lumea şi toți cei ce locuiesc întru ea*"[69].

Într-o altă variantă, culeasă din localitatea Vaidei, județul Gorj, apare imaginea cerbului care poartă în coarne leagăn de mătase în care stă „niagra de moarte": „Pe câmpu mce' lung/ Merge cine merge,/ Merge-un cerb strein./ Da-n coarne ce are?/ Leagăn de mătasă./ Da-n iel cine ieste?/ To' niagra de moarte/ La Costeiu scrie./ Rabdă, dragă, rabdă/ To'de lumea asta. /În poartă de rai/ Cucoşăl cel gai"[70]. Prezența animalului cornut într-un moment anume semnifică vestirea părăsirii Lumii de Aici, trecerea pragului spre existența veşnică: „Da-n coarne ce avea?/ Un fir de mătase,/ Împletit în şase,/ Să te ia de-acasă./ Şi-un fir de arnici,/ Împletit în cinci,/ Să te ia de-aici"[71].

În textul unei variante olteneşti din localitatea Runcu, județul Gorj, dalbul de pribeag este înştiințat că într-un anumit loc (livezile verzi), cerbul este cel care îl va conduce către tărâmul sacru: „Să merj', Paraskivo,/ To' pe livez' verz'/, Şi 'năintea ta/ Un cerb ai vedea,/ Şi-n cârcă te-o lua"[72]. Chiar dacă defunctul aspiră la reîntoarcerea pe pământ, animalul cornut îi reaminteşte de faptul că omul nu poate alege între a muri şi a nu muri, căci toți pământenii cu o moarte sunt datori. Fenomenul morții este perceput ca o trecere într-o altă lume, populată de către aceia plecați dintre cei vii, şi nu ca o ruptură a destinului fiecăruia: „Şi tu i-ai spunia:/ – Am trei frățâori,/ Tot trei vânători,/ Iei mi ti-or vâna,/ Şi pie min' m-uor lua./ – Las', că nu să poatie/ Ca să tie mai scapie/ Di la niagra moartie"[73]. Sfârşitul vieții pământeşti, drumul fără întoarcere al morții este surprins într-un bocet din Blahnița de Sus, județul Gorj: „Taică, maică, soră, frate/ Ceasul despărțirii bate/ Soarele vieții mele/ Au apus sub neguri grele/ Plec pe o cale neumblată/ N-oi întruna niciodată/ Mâinile să ni le dăm/ Şi frumos să ne iertăm"[74]. Sau: „Drage fiice şi dragi nepoate/ Vă las cu bine pe toate/ Că moartea nu mă mai lasă/ Să mai merg cu voi acasă/ Că merg şi se ascund acum/ Ale tatii vorbe dulci/ Eu vă zic la revedere/ Ca şi cuvânt de încheiere/ Rămas bun vă zic la toți/ Eu trec pragul la cei morți"[75]. Procesul de trecere (inițierea) a fost definit de către Mircea Eliade ca fiind „rit de formare

[69] *Aghiasmatar*…, *ed. cit*., p. 244.
[70] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *op. cit.*, p. 527.
[71] Vasile Cărăbiş, *Poezii populare româneşti*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 195.
[72] Mariana Kahane, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, *op. cit.*, p. 543.
[73] *Ibidem*, p. 505.
[74] Inf. Elisaveta Buneci, localitatea Blahnița de Sus, jud. Gorj, 2015.
[75] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro

discontinuă şi ireversibilă a individului ca reprezentant al unei categorii sociale cu experienţă culturală comună”[76].

În simbolistica creştină, cerbul semnifică puterea, statornicia: „Binecuvântat este Dumnezeu, Cel ce te încinge cu putere şi a făcut fără prihană calea ta, Cel ce întocmeşte picioarele tale ca ale cerbului şi peste cele înalte te pune”[77].

Simbolica implicată în desfăşurarea ceremonialului funerar face trimitere la o gândire mitică. Actele şi manifestările ceremoniale, care însoţesc *Marea Trecere*, sunt performate tocmai în vederea asigurării restabilirii echilibrului pierdut odată cu părăsirea statutului existenţial anterior. Codul verbalizat, gesturile simbolice primare, dar şi secundare au rol de stabilire a unei legături permanente între defunct şi comunitatea celor rămaşi.

În spaţiul carpato-danubian, rolul de călăuză către tărâmul sacru al cerbului are o vechime milenară atestată de planul intratextual al cântecelor ritual-ceremoniale care descriu defunctul sau Zeiţa Morţii purtată în coarnele acestuia. Menirea lui de animal-ghid spre un alt nivel existenţial poate fi explicată prin sugestia coarnelor lungi şi ramificate care au format credinţa că „poartă pe cap arborele vieţii”.

[76] Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie şi semnificaţie în religie*, traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 177.

[77] *Arhieracticon*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro

II. MATERIALE

CĂLUȘUL ARGEȘEAN. COMENZI DE JOC

CRISTIAN MUȘA

The Argeş County "Căluş". Dance Commands

The characteristic of traditional dance is that music, movement and shoutings are syncretics. The primary aim of this paper is to distinguish between the different categories of shoutings, that is the common and the special ones, in the very case of he Romanian ritual dance "Căluş", as it is performed in Argeş county. We also aim to analyse the interferences of the shouting with the dance and musical structures. We used audio records of music and shoutings from "Căluş" documents, existing in the Archive of the "C. Brăiloiu" Institute of Ethnography and Folklore of the Romanian Academy.

Keywords: *dance commands, syncretism of expressions, changes of music and rhythm, interferences between dancers and musician, performance, Căluş ritual dance*

Cuvinte-cheie: *comenzi de joc, sincretismul expresiilor, schimburi ale muzicii şi ritmului, interferenţe între dansatori şi muzicieni, performanţă, Căluş dans ritual*

Dansul tradițional este o manifestare sincretică în care, alături de mișcare, se găsesc sunetul muzical şi versul, aceste limbaje formând un tot unitar, inseparabil.

În sensul afirmației lui Andrei Bucşan[1], în cultura tradițională românească dansurile însoțite de muzică şi strigătură sunt cele mai frecvente, în studiul de față ne propunem să analizăm relațiile sincretice (muzică, strigături, mişcări) actualizate în cursul dansurilor din complexul ritual al Căluşului.

Silvestru Petac a definit strigătura de joc drept „[...] un act comunitar, o comunicare deschisă, performată cu precădere în acele ocazii în care numărul participanților este mare"[2]. În timpul dansului, conținutul strigăturii este exprimat cu voce puternică, în aşa fel încât mesajul ei să fie clar, apelându-se frecvent la un cod nescris, format din simboluri de diferite tipuri (gesturi, interjecții etc.). Strigătura are legătură cu întreaga desfăşurare a dansului, însă nu este lipsită de o

* Lucrarea face parte din proiectul intitulat *Studiul etnomuzicologic al jocurilor din Căluş*, inclus în programul de cercetare al Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" al Academiei Române.

[1] Andrei Bucşan, *Specificul dansului popular românesc*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971, p. 391.

[2] Silvestru Petac, *Texte şi contexte în cultura dansului tradițional. Căluşul din Izvoarele* (*Olt*)*. Căluşerul din Boşorod* (*Hunedoara*), Bucureşti, Editura Etnologică, 2014, p. 39.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 179–184

https://biblioteca-digitala.ro

componentă ce ține de estetică. Pentru redarea mesajului dansatorii adoptă diferite tehnici, se foloseşte un sistem la care comunitatea are acces, prin care poate să decodeze mesajul. De exemplu, prin acesta sunt atenționați muzicantul şi dansatorii în cazul unei schimbări de ritm sau a direcției dansului.

Un prim criteriu de sistematizare a strigăturilor de dans ar putea fi reprezentat de influența lor, atunci când sunt executate (sau, dimpotrivă, de lipsa acestora) asupra arhitecturii dansului. Această împărțire este strâns legată de o a doua, ce îmbină criteriile contextual şi funcțional, din care rezultă două categorii: *strigături comune* şi *strigături speciale*.

Strigăturile comune au rolul de a scoate în evidență, a ironiza şi sancționa verbal abaterile unui individ sau ale unui grup de la norma socială (de exemplu, sunt strigături despre fetele bătrâne şi leneşe etc.), de a marca animozități sau competiții în cadrul comunității sau între comunități, de a exprima principii şi valori sociale şi morale ale grupului etc.; alte stigături sunt improvizate în funcție de ocazia respectivă. Aceste strigături „[...] sânt de obicei lirice, având un puternic caracter satiric, şi sânt străbătute de multă senzualitate”[3].

Dacă *strigăturile comune* pot fi performate în orice context dansant şi (aproape) de către oricine, tematica putând fi improvizată sau adaptată (în funcție de moment sau ocazie, actanți, spațiu etc.), cea de-a doua categorie de strigături are cu totul un alt rost. *Strigăturile speciale* „[...] sânt legate direct de desfăşurarea jocului, constând în formule de începere (enunțuri, îndemnuri la joc etc.), referiri la numele jocului sau la conținutul acestuia, comenzi, numărători şi versuri de completare a acestora, descrierea manierei de joc etc.”[4].

În studiul de față ne îndreptăm atenția spre analiza celui de-al doilea tip, *strigătura specială* de joc, parte integrantă, îndeosebi, a jocurilor din Căluş. Ne propunem să evidențiem diferența dintre strigăturile generale pe care le putem întâlni în desfăşurarea unui dans şi aceste comenzi călușărești, precum şi maniera prin care strigătura influențează structura muzicală şi mişcările propriu-zise.

Deşi, deopotrivă, actele rituale şi suita coreologică din cadrul Căluşului au fost descrise şi interpretate de către cercetători, cunoaştem puține lucrări care au avut în vedere comunicarea dintre membrii întregului grup, pe de o parte, şi influența unui limbaj asupra altuia, în cadrul comunicării sincretice, respectiv influența strigăturii asupra muzicii şi cineticii, pe de altă parte.

Structura unui dans călușăresc este compusă din trei etape: Căluşul (care cuprinde plimbare şi mişcare), Hora şi Sârba.

În studiul nostru, am analizat şase variante de plimbare din Căluş – județul Argeş, localitățile: Ungheni, Hârseşti, Cornățel, Stolnici, Mârghea[5]. Pentru culegerea

[3] Andrei Bucşan, *op. cit.*, p. 127.
[4] *Ibidem*.
[5] Document din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor (în continuare AIEF), fond mgt. 4455, culeg. Anca Giurchescu, 1972, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

materialului nu s-a făcut observaţie directă, ci o reconstituire coordonată de Anca Giurchescu, în Bucureşti[6].

Din analiza materialului sonor reiese că, de obicei, comunicarea în interiorul grupului, din timpul dansului, este iniţiată de muzicant, cel care, de la început, imprimă tempoul; ulterior, celelalte coduri de comunicare se vor exprima succesiv cu un control din partea vătafului. Strigăturile din Căluş (comenzi de joc) fac să existe o bună comunicare între membrii cetei călușăreşti, respectiv între căluşari, vătaf, muzicant, fiecare dintre aceştia având un rol bine determinat.

Legătura profundă dintre căluşari şi muzicant se stabileşte odată cu jurământul de constituire a cetei (prin care se face promisiunea ca în timpul Rusaliilor să fie uniţi, să asculte unii de alţii, îndeosebi de conducătorul lor, vătaful etc.), act ritual la care este de faţă şi muzicantul. În localităţile de unde provine materialul analizat, muzicanţii sunt parte a cetei şi mai ales se supun regulilor acestei instituţii ezoterice. Din unele informaţii aflate în AIEF, reiese că lăutarii nu părăsesc ceata pe durata Rusaliilor, refuzând să meargă la vreo nuntă sau la alt eveniment care ar necesita prezenţa lor. De asemenea, în cazul în care s-ar fi angajat să cânte în altă parte, ar fi trebuit să refuze prezenţa în Căluş. „Sigur şi lăutaru depunea jurământ cu ei toţi... Puneam mâna cu toţi pe steag şi juram toţi odată după vătaf să nu ne lăsăm de căluş până la spartul lui... Nu mai aveam voie să cântăm în altă parte în timpul acela...Dintâi cântam cu cobza şi apoi am cântat cu ţambal. Dacă aveam nuntă în timpul Rusaliilor nu mă băgam la căluşari”[7].

Rolurile actanţilor sunt bine determinate deoarece structurile muzicale se nasc prin intermediul comenzii vătafului. Totul se desfăşoară în funcţie de comanda, prin strigătură, a vătafului.

Între vătaf şi muzicant există o comunicare indirectă, deoarece dansul cetei este în strânsă legătură cu muzica: „Fără muzică nu merge! Melodia ne-o dă muzicantu’. Mişcările are aceeaşi melodie, numa’ în partea a doua a mişcărilor schimbă muzica. Muzicantu’ schimbă în raport de jocu’ piciorului. El cunoaşte mişcările şi se uită la picior şi în special ascultă la comanda vătafului”[8]. De asemenea, gesturile căluşarilor se desfăşoară tot după comanda *strigată* a vătafului. Prin comenzi se deţine un control asupra întregii desfăşurări muzicale şi coreice.

Alte componente importante ale expresiei sincretice sunt reprezentate de tonul celui ce dă comanda (de regulă vătaful), dar şi de ritmul folosit de acesta. Am

[6] Culegerea a fost făcută de Anca Giurchescu în anul 1972, la Bucureşti. Lăutarii: Luţă Petre, în vârstă de 50 de ani, şi Voicu Gică, în vârstă de 31 de ani, au interpretat toate melodiile din repertoriul căluşarilor din satele menţionate. Dintre căluşari, sunt amintiţi doar cei care au dansat solistic, probabil cei mai buni din ceată. Este vorba despre: Bucică Fl. şi Gligorescu E. din Stolnici; Şerban Ilie, Ilie F. Nic., Filip Nic. şi Şerban Marinel din Hârseşti; Gogu Ştefan şi Bujor Viorel din Ungheni.

[7] AIEF: informaţia nr. 24.798; informator: Manea Alexandru; originea, localitatea Fureşti, jud. Argeş; culegător, Ghizela Sulițeanu; locul culegerii, Fureşti, Argeş; data culegerii, 20 octombrie 1961.

[8] Anca Giurchescu, *Este căluşul fără steag „Căluş adevărat”?*, în Narcisa Alexandra Ştiucă (coord.), *Căluşul, emblemă identitară*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2009, p. 83. Interviu cu căluşarii din localitatea Stolnici, jud. Argeş, 1994.

https://biblioteca-digitala.ro

observat folosirea unui ton grav atât de către vătaf – pentru lansarea comenzilor –, cât şi de căluşari – cei ce dau răspunsurile, ca o impunere a puterii, a bărbăţiei.

Pe baza materialului analizat de noi putem cataloga comenzile vătafului în felul următor: *formule de început*, *mediane* şi *finale*, fiecare categorie având roluri speciale în desfăşurarea momentului respectiv.

*Formulele de început***,** care marchează debutul jocului, sunt: „Gata, taică!"; „Bine zice!"; „Zice-aşa!". În variantele de la Ungheni vătaful începe cu o interjecţie: „Hă!" (care poate fi şi o atenţionare), după care, într-una dintre plimbări – *Plimbare la trei* –, dă comanda: „Gata, taică!" iar în *Plimbare sus* formula de comandă este dată de căluşari.

În variantele din Mârghea şi Hârseşti se întâlnesc anumite excepţii de la regula de mai sus. Aici, după lăutar, încep căluşarii cu o strigătură introductivă:

1. Mârghea: „Iar acuma, iar aşa! Hăp, hăp, iar aşa! Hăp, hăp, iar aşa, şi-aşa, şi-aşa! Zi-i mai zi-i! Eeeei, hei, hei!".

2. Hârseşti: „ Hai la şa! Hăp, hăp, hai la şa! Hăp, hăp, iar aşa, şi-aşa, şi-aşa!".

Credem că, în cazul ultimelor două exemple, abaterea de la regulă se poate explica prin faptul că reprezintă variante prelucrate pentru spectacol, nicidecum o desfăşurare a ritualului în context genuin. Înregistrarea a fost făcută în afara cadrului ritualului (având libertate de exprimare şi desfăşurare fără să fie constrânşi de condiţionările specifice ritualului), însă cunoaşterea acestor formule sugerează posibilitatea ca ele să fi fost folosite şi în cadrul desfăşurării dansului obişnuit, neritual, din sat. Aceste formule fac, într-un fel, ca întreaga performare să iasă din tiparul obişnuit, iar dansul să capete mult mai multă funcţie estetică.

Totuşi, în cele două exemple de la Mârghea şi la Hârseşti, formulele căluşarilor, reproduse de noi, sunt precedate de comenzi ale vătafului: „Haide, acuma, sus cu ea!" şi „Haide, taică, dă-i pă ia!" care, practic, pot fi prezentate tot ca formule de început.

În desfăşurarea ritualului, comenzile date de vătaf vin ca un impuls atât pentru muzicant, cât şi pentru căluşari. Acestea marchează începutul unei secţiuni de dans şi, totodată, închid o altă secţiune.

Între formulele care marchează începutul şi sfârşitul dansului se găsesc formule *mediane*, care contribuie la structurarea dansului. Acestea sunt comenzi ce au în vedere: numărul figurilor, direcţia de deplasare, formule de îndemn la joc etc., după cum urmează:

a) formule prin care este indicată direcţia: „Şi-nainte, măi flăcăi!";

b) formule care indică repetiţia şi numărul figurilor repetate: „Înc-o dată!"; „Încă două!"; „Încă trei!"; „Şi cu două iar aşa!"; „Şi-nc-o dată, măi băieţi!";

c) formule prin care vătaful îi îndeamnă la joc: „Aşa, mă!"; „Un, doi, trei!"; „Pă ia, taică!";

d) formule care vizează continuitatea aceleiaşi figuri: „Tot aşa!"; „Iar aşa!";

e) comenzi identice cu răspunsul: „I-auzi, ia!";

https://biblioteca-digitala.ro

Ultima categorie de comenzi, cele care marchează sfârşitul jocului, *formule de încheiere* sunt: „Unu-doi!”; „Bine-i zice!”; „Gata, taică!”; „Zice-i, zi-i!”. Observăm că nu sunt cu mult diferite de comenzile de început.

Confirmarea înţelegerii comenzilor date de vătaf vine prin răspunsurile căluşarilor**,** cea de a doua instanţă a actului de comunicare:

a) formulele obişnuite sunt: „Hăi, hăi,/i-auzi, ia!”; „I-auzi, ia,/hai la şa!”; „I-auzi!”; „Iar aşa!”; „Hăp, hăp, hai la şa,/ Hai la şa/ hai la şa!”; I-auzi ia, pă ia, pă ia!”; „I-auzi, mă!”; „Hai la şa!”; „Hei!”; „Hai la şa!,/ hai la şa!,/ hăp, hăp/ hai la şa!”;

b) se găsesc şi contracomenzi din partea căluşarilor (după comanda vătafului vin căluşarii cu o altă comandă) „Ia mai zi-i!”; „Tot aşa!”; „Zice-aşa!”; „Tot aşa!”;

c) formule care continuă comanda vătafului: „Un, doi-trei” (vătaf), „Şi iar aşa!” (căluşarii); „Sus la trei” (vătaf), „Ca la două!” (căluşarii)!”;

d) comenzi date de căluşari din proprie iniţiativă: „Hăp, hăp!/Iar aşa, şi-aşa, şi-aşa!/Şi-ngenunche tot aşa!/Hăi, hăi, hăi, hăi, hăi!/Hăp, hăp, iar aşa!/Hai la şa!/ Hai la şa!/ Hai la şa!/ Hai la şa!”;

e) atenţionare dată muzicii: „Muzica!”;

f) formule prin care dansatorii îşi controlează ritmul, numără figurile: „I-auzi una!”; „I-auzi două!”.

Între desfăşurările coregrafice, în timpul aşa-zis „de odihnă” al căluşarilor, în secvenţa în care ei merg pe cerc pregătind un alt moment de dans, strigă în grup: „Hălăi şa!”, formulă scandată pe ritmul redat de muzică.

Unele variante lasă să se întrevadă o legătură foarte strânsă între vătaf şi căluşari, cei din urmă răspunzând prin interjecţii sau anumite scandări după fiecare comandă. În varianta din Cornăţel, după primul răspuns, căluşarii continuă cu formule venite din propria iniţiativă fără a avea un îndemn din partea conducătorului lor: „Hai aşa!/ Hai aşa, şi-aşa, şi-aşa!/ Haide, taică la Căluş!/Hai că viu acuş-acuş!”. Asemeni variantelor de la Mârghea şi Hârseşti, prezentate în rândurile anterioare, cea de la Cornăţel poartă o pecete impusă de spectacolele la care membrii cetei au participat, deoarece îşi dau comandă şi răspund din proprie iniţiativă. Totul se desfăşoară într-un mod care pare să fie lipsit de reguli, mai degrabă se arată ca un dans neritual, ce poate să fie performat în orice context.

Ultimul tip de formule sunt cele de încheiere, care, în variantele analizate, sună aşa: „Hei-hei!”; „Hăi-hăi!”.

Tipul de comunicare între vătaf şi ceilalţi membri ai cetei se bazează pe structura întrebare – răspuns sau comandă – execuţie, structură posibilă doar în timpul performării unei figuri de dans. În momentele de deplasare simplă vătaful nu mai dă nicio comandă. În acest timp căluşarii aderă la intonarea anumitor interjecţii sau strigături simple şi scurte, posibil pentru a controla ritmul de dans şi a menţine *egală* şi pulsaţia lăutarului.

Pe baza materialului analizat, putem spune că strigăturile au un rol foarte important în desfăşurarea unui dans tradiţional, mai ales în cadrul unui ritual

https://biblioteca-digitala.ro

precum Căluşul, fiind parte a actului de comunicare internă a grupului, esențial pentru buna desfăşurare a ritualului. Conchidem că în contextele performative strigătura sau comanda de joc are influență asupra limbajului muzical şi coreic necesare cel puțin aceste trei coduri atât pentru desfăşurarea unor ritualuri ce implică dansul, cât şi în toate contextele ce necesită dansul. De asemenea, din variantele analizate observăm libertatea de care dispun căluşarii atunci când dansează în afara cadrului ritual (anumite strigături pe care le scandează fară o inițiativă din partea vătafului) şi importanța pe care spațiul şi timpul o au asupra întregului complex coreic şi taumaturgic.

https://biblioteca-digitala.ro

BALADE CULESE DE ALEXANDRU I. AMZULESCU, ÎN ARHIVA INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”*

CARMEN BULETE

Alexandru I. Amzulescu's Ballad Collections from the "Constantin Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute Archives

This paper contains a repertoire of the ballad collections made by the renowned folklorist Alexandru I. Amzulescu with specialists from other areas of the Romanian folklore (ethnomusicologists, choreologists). The paper was made using the tape recorder catalogues available at the "C. Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute. I consulted around 18 tape recorder catalogues. The main criterium used to compile the repertoire was the classification in thematic classes. At the same time, in this paper I attempt to explore the topic of my PhD thesis entitled *Researcher Alexandru I. Amzulescu's personality and processes of methodological innovation in the research of the epic song. Application on the heritage in the Archives of the "C. Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute*. The ballad collections made by researcher Amzulescu, as recorded in the tape recorder catalogues, begin in 1951 and last until 1981.

Keywords: *repertoire, ballads, Alexandru I. Amzulescu, field collections, tape recorder catalogues, "C. Brăiloiu" Ethnography and Folklore Institute Archives*.

Cuvinte-cheie: *repertoriu, balade, Al. Amzulescu, culegeri de teren, cataloage magnetofon, Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor "Constantin Brăiloiu".*

În prezent, specialiştii folclorişti nu mai culeg balade. Intrarea în fondul pasiv a cântecului narativ nu a putut fi evitată. Motivele care să explice această retragere sunt, în primul rând, de natură socială. Pentru interpreți şi ascultători era nevoie de o educație specială şi de un cadru particularizat pentru ca o asemenea specie deosebită să poată fi executată.

Interpreții autentici ai cântecelor epice au trecut „în eternitate”, iar urmaşii lor nu le-au continuat vocația. De aceea, activitatea specialiştilor care, prin culegerile

* Lucrarea valorifică o parte din documentarea întreprinsă pentru elaborarea tezei de doctorat intitulate *Personalitatea cercetătorului Alexandru I. Amzulescu şi procesele de inovare metodologică în studierea cântecului epic. Aplicarea asupra patrimoniului din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu"* în curs de pregătire în cadrul SCOSAAR, la Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu", sub coordonarea acad. Sabina Ispas.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 185–198

https://biblioteca-digitala.ro

lor, au contribuit la îmbogăţirea acestui fond cultural, prin cercetările amănunţite şi lucrările fundamentale publicate, au oferit o viziune ştiinţifică obiectivă asupra acestei specii, trebuie să fie cunoscută, iar contribuţia lor, valorificată.

În acest material ne-am propus să alcătuim un repertoriu al culegerilor de cântece epice efectuate de reputatul folclorist Alexandru I. Amzulescu, în perioada în care a lucrat în calitate de cercetător la Institutul de Etnografie şi Folclor (Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice) din Bucureşti, fiind secretar ştiinţific şi coordonator al Sectorului de folclor literar din cadrul acestei instituţii. Sursele pe care le-am folosit în demersul nostru de inventariere a cântecelor epice sunt cele 28 de cataloage de magnetofon (în care sunt notate înregistrările pe bandă magnetică, făcute de cercetători, în timpul culegerilor de teren), existente în Arhiva institutului. Consemnări referitoare la înregistrări de balade aparţinând distinsului cercetător găsim în 18 asemenea cataloage.

Criteriul care a stat la baza alcătuirii acestui repertoriu a fost cel tematic. Ca punct de referinţă, am luat sistemele de clasificare tipologică publicate de cercetătorul Alexandru I. Amzulescu în cele două tipologii de epică versificată: *Cântecul epic eroic. Tipologie şi corpus de texte poetice* (1981) şi *Balada familială. Tipologie şi corpus de texte poetice* (1983), conform cărora cea mai pertinentă clasificare a cântecul epic românesc „de ascultare”[1] este: *cântec epic eroic* şi *baladă familială*.

„Al. I. Amzulescu stabileşte modelele actanţial şi funcţional ale eposului eroic şi structura baladei familiale, făcând, astfel, o diferenţiere clară, la nivelul structurilor, a celor două specii ale cântecului povestitor”[2].

În cele ce urmează vom prezenta categoriile tematice ale celor două specii distincte ale epicii versificate, aşa cum apar în cele două volume amintite mai sus: I. Fantastice; II. Viteji: 1. Ciclul cotropitorilor (turci, tătari), 2. Haiducii; 3. Hoţomanii; III. Păstoreşti; IV. Despre curtea feudală; V. Familiale (vol. tipărit în 1981); I. Fantastice; II. Ciclul cotropitorilor; III. Haiducii; IV. Hoţomanii; V. Păstoreşti; VI. Despre curtea feudală; VII. Îndrăgostiţii; VIII. Soţii; IX. Părinţi şi copii; X. Fraţii (vol. tipărit în 1983).

Folcloristul nu include, în niciuna dintre structurile tipologice alcătuite, subspecia epică versificată a jurnalului oral[3]. Se cuvine, în acest context, să amintim opinia pe care o avea despre tipologia folclorică Al. I. Amzulescu: „Clasificarea este însă numai un mijloc, şi nu un scop în cercetare. Cea de faţă poate deveni o bază de discuţie şi un stimulent pentru noi cercetări şi studii pe calea cunoaşterii mai adânci şi a valorificării cât mai temeinice a cântecului nostru bătrânesc”[4].

Fiind un observator atent al evoluţiei epicii orale, de-a lungul timpului, cu pasiunea, consecvenţa şi rigurozitatea ce i-au caracterizat întreaga activitate de

[1] Cf. Al. I. Amzulescu, *Prefaţă*, *Balada familială,* p. 5.
[2] Sabina Ispas, *Cântecul epic-eroic în context sud-est european*, p. 6.
[3] Acesta a constituit materia unei alte tipologii elaborate de Cornelia Călin, *Jurnal oral. Index tipologic şi motivic. Antologie de texte*, 1993.
[4] Al. I. Amzulescu, *Balade populare româneşti*, I, *Introducere* p. 100.

https://biblioteca-digitala.ro

cercetare în domeniu, Alexandru Amzulescu a ştiut că poate găsi răspunsurile cele mai pertinente la problemele legate de preocupările sale predilecte pentru studiul baladei doar aflându-se în mijlocul creatorilor adevărați de folclor. Astfel a participat la numeroase şi ample campanii de culegere, foarte multe în calitate de unic culegător, nu numai ale speciilor epicii versificate, ci şi ale celor epice în proză (realizate prin metoda observației directe, completată de imprimarea pe bandă de magnetofon), care au debutat în anul 1951 şi au continuat până în anul 1981. A lucrat şi alături de alți mari specialişti în diferite domenii ale folcloristicii româneşti: Adriana Sachelarie, Paula Carp, Lucilia Georgescu-Stănculeanu, Ghizela Sulițeanu, Adrian Vicol (etnomuzicologi), Andrei Bucşan (etnocoreolog), Ovidiu Bîrlea (folclorist literar). Zonele geografice în care cercetătorii mai sus numiți au efectuat unele dintre cele mai importante culegeri au fost județe din Oltenia, Muntenia, Moldova sudică şi „toate județele Câmpiei dunărene, de la Mehedinți la Brăila”[5].

Trebuie precizat că, în conformitate cu „canoanele” tehnicilor de culegere, după încheierea „terenului” şi întoarcerea la institut, munca cercetătorilor continua cu o altă activitate importantă, aceea de transcriere a înregistrărilor – texte literare şi muzicale – pentru ca acestea să poată fi indexate şi sistematizate în arhivă. Ulterior, conform rigorilor impuse de cercetarea instituționalizată, materialul consemnat era prelucrat în vederea elaborării instrumentelor de lucru fundamentale pentru disciplinele etnologice.

Lucian Blaga spunea: „Eu cred că veşnicia s-a născut la sat”[6]. Extrapolând sensul afirmației poetului, putem spune că balada: a fost cântată cel mai frumos de lăutarul de la sat, „fără carte multă”, dar cu glas duios şi repertoriu bogat de cântece, transmis din generație în generație.

Cu flerul şi sensibilitatea omului născut „la țară”, Alexandru I. Amzulescu a reuşit să descopere cântăreți de balade excepționali, înzestrați cu un talent artistic deosebit, cu o memorie remarcabilă, de la care cercetătorul a înregistrat un număr apreciabil de variante[7]. Menționăm doar câțiva dintre ei: din jud. Dolj – Mihai Constantin (Lache Găzaru) din localitatea Desa, Gruia Florea din Poiana Mare, Ştefan Neagu din Sadova, Alexandru Stângă din Bârca; din jud. Olt – Dumitru Candoi şi Nicolae Candoi din Corabia; din jud. Giurgiu – Andrei Cotârlă din Greaca; din jud. Ilfov – Constantin Mustățea din Malu; din jud. Teleorman – Constantin Staicu din Blejeşti, Marin Dorcea din Ciuperceni; din jud. Argeş – Veta Zipiş şi Florica Slonaru din localitatea Jugur; din Brăila – Dumitru Şolcan.

„Cartea” culegerilor de balade aparținând lui Al. I. Amzulescu se deschide cu nr. mgt.[8] 17 a, *Tanislav*, înregistrată de la Mihai Constantin şi Stan Gruia, în

[5] *Etnologie românească. Folcloristică și etnomuzicologie.* II. *Metodologie. Arhive. Instrumente de lucru*. Partea a 2-a. Coordonatori: Sabina Ispas și Nicoleta Coatu, p. 37.

[6] *Sufletul satului*, în vol. *În marea trecere*, 1924.

[7] Folcloristul Al. I. Amzulescu, în peste 30 de ani de activitate, a cules 600 de balade.

[8] Număr din catalog de magnetofon AIEF.

https://biblioteca-digitala.ro

22 februarie 1951, la Bucureşti, şi se închide cu nr. mgt. 5350 o, *Doi tineri s-avură dragi* (*Logodnicii nefericiți*), înregistrată de la Florica Slonaru, în 9 iunie 1981, la Jugur, Argeş.

CÂNTECE EPICE EROICE

I. Fantastice

– *Cea fată de frânc (frâng)* (mg. 589 a, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1586 II j, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1804 d, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2111 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);

– *Bogdan Dimian / Bogdan din Dimian (Sâla Samodiva) / Bogdan Dimian şi Sâla Samodiva* (mg. 1146 a, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1398 b, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 2107 f, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2213 c, Ciuperceni, Teleorman, 20 iulie 1962; mg. 2221 b, Corabia, Olt, 28 iulie 1962);

– *Gerul / Geru´ din fântână / Crivățu´ puternicu´ / Crivățu´* (mg. 587 g – 588 a, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1586 II f, Cerăt, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1801 c, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1804 b, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2109 b, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2393 c, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2398 b, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2874 I d, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 3499 d, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);

– *Sfânta Vinerea* (mg. 588 b, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1155 g, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1801 b, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1805 c, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2104 c, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 3499 b, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);

– *Antofiță a lu' Vioară / Vidros / Vidros, peşte frumos / Viohosul* (mg. 20 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1150 c, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1380, Corabia, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1801 e, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; 1804 c, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2401 I b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2682 a, Băduleasa, Teleorman, 15 iunie 1964; mg. 3088 I a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 3223 b, 3224 a, Bucureşti, 17 mai 1967; mg. 3499 II a, Desa, Dolj, 25 oct. 1968);

– *Cântecu´ naşului / Letinu´ bogat / Cântarea nunului / Pătru-Vodă – Cântecul nunului* (mg. 1154 d, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1155 h, Ianca, Olt, 25 iunie, 1957; mg. 1394, Celeiu, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1801 f, Desa, Dolj 11 februarie 1961; mg. 1805 c, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 1947 e, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1953 c, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1993 c, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2106 c, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2401 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2991 a, Bucureşti, 31 martie 1966; mg. 5230 a, Bucureşti, 2 noiembrie 1979);

https://biblioteca-digitala.ro

– *Trei fraţi cu nouă zmei* (mg. 1585 e, Cerăt, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 1589 II a, Cerăt, Dolj, 2 iulie 1959; mg. 2108 c, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2398 II c, I a, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962);

– *Trei păsări lebede albe / Câte târguri sunt în ţară* / *Trei fecioraşi de domn / Ăi trei coconaşi de domn* (mg. 1586 II k, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1801 a, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1805 b, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2100 c, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2397 II a, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 3499 I a, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);

– *Mizilea / Mizâlcuţa (*mg. 1589 I b, Cerăt, Dolj, 2 iulie 1959);

– *Iovan Iorgovan* (mg. 25 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1804 a, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 3499 c, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);

– *Scorpia* (mg. 1947 c, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1992 a, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2878 II a, Blejeşti, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 2996 b, Blejeşti, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 3090 I a, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966; mg. 5227 a, Bucureşti, 1 noiembrie 1979);

– *Şarpele / La cea casă mititică / Cântecu´ şarpelui / Şarpile / Mistricean* (mg. 1151 c, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1395, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1993 a, Fureşti, Argeş, 5 octombrie 1961; mg. 2099 g, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2394 I c, 2395 II b, Giurgiu, 10 noiembrie 1962; mg. 2403 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 II f, Ungureni, Dâmboviţa, 7 septembrie 1965; mg. 2876 I a, Pătroaia, Dâmboviţa, 9 septembrie 1965; mg. 2990 a, Blejeşti, Teleorman, 31 martie 1966; mg. 3089 I a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 5229 a, Bucureşti, 1 noiembrie 1979);

– *Arghiu crăişor* (mg. 3209 c, 3210, Bucureşti, 13 mai 1967);

– *Gruia lui Novac (Cu fata sălbatică)* (mg. 2103 c, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961);

– *Voinicul adormit* (mg. 2682 c, Băduleasa, Teleorman, 15 iunie 1964);

II. Vitejeşti

1. Ciclul cotropitorilor (turci – tătari)

– *Tănizlav / Tanislav / Tănizlav al mătuşii / Stănislav* (mg. 17 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1805 d, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2878 I a, Blejeşti, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 2995 h, 2996 a, Blejeşti, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 3500 I a, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968; mg. 5226 c, Bucureşti, 1 noiembrie 1979);

– *Chira Chiralina / Kira Kiralina / Kiera-Kiralina / Kera-Keralina / Chiralina-Lina* (mg. 20 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 526 h, Slatina, Argeş, 24 mai

https://biblioteca-digitala.ro

1955; mg. 1147 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1154 a, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1155 f, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1156 d, Ianca, Olt, 27 iunie 1957; mg. 1388, Celeiu, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1587 II b, Cerăt, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 1806 c, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1950 e, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1991 c, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2102 c, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2396 a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2403 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 c, Şuteşti, Brăila, 2 octombrie 1963; mg. 2874 II g – 2875 I a, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2876 II b, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965; mg. 2881 I a, Blejeşti, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 3500 I b, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968; mg. 5229 b, Bucureşti, 1 noiembrie 1979);

– *Marcu / Marcu Viteazu'* (mg. 20 c, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1151 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1390 b, Celeiu, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1801 d, Desa, Dolj, 11 februarie 1961; mg. 1806 b, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2399 I d, II a, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 3089 II b, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966);

– *Ilincuța Şandrului / Sandului / Şendruleasa* (mg. 428 k, Jugur, Argeş, 26 noiembrie 1954; mg. 589 b, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1808 c, d, Desa, Dolj, 14 februarie 1961; mg. 1951 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1991 b, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2099 a, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2103 b, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2394 II a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2401 II c, 2402 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2880 I b, Blejeşti, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 2997 a, Bucureşti, 1 apr. 1966; mg. 3089 II a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 4066 b, Craiova, 28 feb. 1972; mg. 5227 c, Bucureşti, 1 noiembrie 1979);

– *Tinerel moldovean (Moldovean Dobrogean)* (mg. 1141 b, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1378, 1379, Celeiu, Olt, 8–9 aprilie 1958);

– *Robirea Vişinii / Vişina* (mg. 1142 d, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1148 b, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1372, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1386 a, Celeiu, Olt, 8–9 aprilie 1958; mg. 2221 d, Celeiu, Olt, 28 iulie 1962);

– *Gruia lui Novac (Gruişor de la-nchisoare)* (mg. 2105 b, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961);

– *Novac / Novac şi Liova (Lidva) cârciumărița* (mg. 1152 d, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1377 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 2394 b, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2397 I c, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962;

– *Novac şi Fata Cadiului (Fata craiului)* / *Ioviță, nepoțălu' lu' Novac* (mg. 2110 b, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2598 I j, Cetate, Dolj, 6 ianuarie 1964);

https://biblioteca-digitala.ro

– *Doicin / Doicin bolnavu´ / Doieciu bolnavu´* (mg. 1152 e – 1153 a, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1387, Bucureşti, 9 aprilie 1958; mg. 2109 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 3228, Bucureşti, 18 mai 1967);

– *Badiu / Badea haiducu´ / Badea cârciumaru´ / Badu cârciumaru´* (mg. 23 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg.1806 a, Bucureşti, 13 februarie 1961; mg. 1957 b, Herăşti, Ilfov, 16 septembrie 1961; mg. 1992 e, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2401 I d, II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 a, Şuteşti, Brăila, 2 octombrie 1963);

– *Pătru haiducul / Pătru haiduc Pătru / Haiduc Petru* (mg. 1149 a, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1374 a, Bucureşti, 8 aprilie 1958; mg. 1586 II n, Bucureşti, 30 iunie 1959);

– *Buica Becheanu* (mg. 2400 I c, II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);

– *Vidi ţăranu'* (mg. 3221 c, 3222 a, Bucureşti, 16 mai 1967);

– *Stoian bulibaşa / Stoian s-a 'bolnăvit* (mg. 3224 b, 3225 a, Bucureşti, 17 mai 1967; mg. 3229 b, Bucureşti, 18 mai 1967);

– *Rădoinea (Rădoiţă)* (mg. 3211 b, 3212, Bucureşti, 13 mai 1967);

2. Haiducii

– *Miu / Miu haiducul* (mg. 18 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1150 d, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1381 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1588 II b, Bucureşti, 1 iulie 1959; mg. 1809 a, Bucureşti, 14 februarie 1961; mg. 1953 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1951; mg. 2105 a, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2399 II b, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 2875 II b, Pătroaia, Dâmboviţa, 9 septembrie 1965; mg. 2991 b, 2992 a, Bucureşti, 31 martie 1966; mg. 5230 b, Bucureşti, 2 noiembrie 1979);

– *Radu lu´/ lui Anghel / Radu haiducu´* (mg. 1990 b, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2100 e, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2874 I b, Ungureni, Dâmboviţa, 7 septembrie 1965; mg. 2875 I c, Pătroaia, Dâmboviţa, 9 septembrie 1965);

– *Radul mamii, Radule / Cântecul lui Radu* (mg. 430 d, Jugur, Argeş, 27 noiembrie 1954; mg. 526 k, Slatina, Argeş, 24 mai 1955);

– *Corbea* (mg. 1586 f, Bucureşti, 30 iunie 1959; mg. 1808 e, f, Bucureşti, 14 februarie 1961; mg. 1957 a, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie 1961; mg. 1994 b, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2112 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2400 II d, mg. 2401 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 b, Şuteşti, Brăila, 2 octombrie 1963; mg. 2875 II a, Pătroaia, Dâmboviţa, 9 septembrie 1965);

https://biblioteca-digitala.ro

– *Jianu / Iancu Jianu* (mg. 526 i, Slatina, Argeş, 24 mai 1955; mg. 1144 a, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1155 c, Orlea, Olt, 24 iunie 1957; mg. 1155 j, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1358 a, Bucureşti, 9 decembrie 1953; mg. 1396, Bucureşti, 10 aprilie 1958; mg. 1810 b, Desa, Dolj, 14 februarie 1961; mg. 1993 d, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2106 a, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2221 d, Celeiu, Olt, 28 iulie 1962);

– *Toma Alimoş / Toma lu' moş / Toma Dalimoş / Toma d-a lu´ moş* (mg. 1152 c, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1382 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1389, Celeiu, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1586 I a, Cerăt, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 1952 c, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1992 b, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2100 i, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2108 b, Sadova, Dolj; mg. 2577 II a, Brăila, 5 octombrie 1963; mg. 2880 II a, Blejeşti, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 2994 a, Blejeşti, Teleorman, 31 martie 1966; mg. 3090 II b – 3091 I a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966);

– *Mihu Copilul / Micu Copilu´ / Micu Copilaş / Miu Zglobiu* (mg. 1586 I b, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 1951 d, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2099 b, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2111 c, Sadova, 8 decembrie 1961; mg. 2399 II c, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 2576 II c, 2577 I a, Brăila, 5 octombrie 1963; mg. 3090 II a, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966);

– *Ion ăl Mare (*mg. 592 a, Desa, Dolj, 1 decembrie 1955; mg. 1809 b, Desa, Dolj, 14 februarie 1961);

– *Stanciu al Bratului (Voica Bălaca)* (mg. 1149 c, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1156 e, Ianca, Olt, 27 iunie 1957; mg. 1373, Bucureşti, 8 aprilie 1958);

– *Baba Sârba* (mg. 1153 b, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1156 a, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1393 a, Celeiu, Olt, 10 aprilie 1958);

– *Golea* (mg. 1156 b, Ianca, Olt, 26 iunie 1957; mg. 1586 I e, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959);

– *Busuioc haiducul (Petre Busuioc)* (mg. 1586 I c, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 2108 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);

– *Ţăranul şi ciocoiul* (mg. 2575 I d, Şuteşti, Brăila, 2 octombrie 1963);

– *Gheorghilaş / Căpitan Gheorghiţă* (mg. 2105 c, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2577 II b, Brăila, 5 octombrie 1963);

– *Burulean* (mg. 2404 I b, Malu, Ilfov, 15 noiembrie 1962);

– *Petrişor a lu´ Sfârtoc / Petre a lu´ Chirtoc* (mg. 2881 b, Blejeşti, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 3088 II a, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966; mg. 5232 b, Bucureşti, 2 noiembrie 1979);

https://biblioteca-digitala.ro

3. Hoţomanii

– *Codrean / Codreanu* (mg. 1143 c, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1155 d, Orlea, Olt, 24 iunie 1957; mg. 1383, Corabia, Dolj, 9 aprilie 1958; mg. 2099 f, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2104 b, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2402 II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2577 II b, Brăila, 5 octombrie 1963);
– *Moş Stan din Bărăgan / Stan din Bărăigan / Stan din Piersica* (mg. 1587 II a, Cerăt, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 2404 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 3223 a, Bucureşti, 17 mai 1967);
– *Ghemiş / Ghimiş* (mg. 2576 II d, Brăila, 4 octombrie 1963; mg. 2874 II e, Ungureni, Dâmboviţa, 7 septembrie 1965; mg. 3088 b, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966);
– *Zdelea* (mg. 3216 b, 3217 a, Bucureşti, 16 mai 1967);
– *Cârlăioru´ (Voinicul şi furul)* (mg. 25 b, mg. 1810 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951, 14 februarie 1961);

III. Păstoreşti

– *Gealat Costea / Costea Gealat / Gealip Costea (Costea şi Fulga)* (mg. 19 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1149 b, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1385 a, Corabia, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1588 II a, Bârca, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 1810 d, Desa, Dolj, 14 februarie 1961; mg. 1950 d, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 1993 e, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2879 II b, Blejeşti, Teleorman, 10 septembrie 1965);

IV. Despre curtea feudală

– *Aga Bălăceanu / Căpitan Costin / Costin* (mg. 1585 f, Bârca, Dolj, 29 iunie 1959; mg. 2599 a, Cetate, Dolj, 6 ianuarie 1964*;* mg. 2878 II b, 2879 I a, Blejeşti, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 2993 a, Blejeşti, Teleorman, 31 martie 1966);
– *Brâncoveanu / Costandiu Brâncoveanu* (mg. 1142 c Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1146 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1376 a, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958);

V. Familiale

– *Ghiţă Cătănuţă* (mg. 1142 e – 1143 a, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1358 b – 1359 a, Vârteju, Ilfov, 9 decembrie 1953; mg. 1812 d, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 1956 b, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie 1961; mg. 2402 II b, 2403 I a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2574 II a, Şuteşti, Brăila, 2 octombrie 1963; mg. 2992 b, Blejeşti, Teleorman, 31 martie 1966; mg. 5231 c, Bucureşti, 2 noiembrie 1979);

https://biblioteca-digitala.ro

BALADE FAMILIALE

I. Fantastice

– *Voica / Voica din Nadolii / Voica din Țări Nadolii / Vochița* (mg. 21 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1153 c, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1382 b, Celeiu, Olt, 8 aprilie 1958; mg. 1804 e, Desa, Dolj, 13 februarie 1961; mg. 2399 II c, 2400 I a, Malu, Ilfov, 13 noiembrie 1962; mg. 3222 b, Bucureşti, 17 mai 1967);

– *Trei fete surori / Trei surori la flori* (mg. 526 g, Slatina, Argeş, 30 mai 1955; mg. 1147 a, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1393 b, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1989 b, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961);

– *Soarele şi luna / La cea casă mare* (mg. 1586 II a, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 2100 b, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2102 d, e, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2107 d, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961; mg. 2393 a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2400 I b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 I c, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965);

– *Ioane, Ioane / Maica bătrână / Cea babă bătrână / D-o babă bătrână (Voinicel rănit)* (mg. 1947 b, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1949 e, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2099 e, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2398 I b, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 3088 II b, Greaca, Giurgiu, 11 octombrie 1966);

– *Dăscal-Păscal* (mg. 2110 a, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);

– *Cel popă din piatră* (mg. 2369 I c, d, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2400 II b, c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);

II. Ciclul cotropitorilor

– *Aguşit-a lui Topală / Aguşiță a lui Topală* (mg. 1586 II i, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 2397 II c, I a, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962);

III. Haiducii*

IV. Hoțomanii

– *Chirigiu´ / Cântecul chirigiului* (mg. 2880 I a, Blejeşti, Teleorman, 11 septembrie 1965; mg. 2404 II b, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);

* În fondul de informații AIEF.

https://biblioteca-digitala.ro

V. Păstoreşti

– *Miorița* (mg. 430 e, Jugur, Argeş, 27 noiembrie 1954; mg. 774 e, Bucureşti, 12 mai 1956; mg. 1586 d, 29 iunie 1959; mg. 1947 d, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 2101 c, d, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2394 b, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2397 I b, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2401 I c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 I f, II a, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2998 a, Blejeşti, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 4725 II c, d, Bucureşti, 1 aprilie 1976; mg. 5231 a, Bucureşti, 2 noiembrie 1979);

– *Când a pierdut ciobanul oile / Ciobanul când şi-a pierdut oile / Ciobanul cu oile pierdute / Ciobanul care şi-a pierdut oile* (mg. 17 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1144 b, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1397, Corabia, Olt, 10 aprilie 1958; mg. 1690 b, Bucureşti, 25 mai 1960; mg. 1817 a, Desa, Dolj, 17 februarie 1961; mg. 2107 a, Călăraşi, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2877 I a, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965);

– *Ciobanul care şi-a băut turma* (mg. 591 c, Desa, Dolj, 1 decembrie 1955);

VI. Despre curtea feudală

– *Meşterul Manole* (mg. 1990 a, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961);

– *Dobrişan / Oprişan / Oprişan din Stoeneşti* (mg. 1588 II b, Bucureşti, 1 iulie 1959; mg. 2100 g, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2393 b, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2398 I a, d, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2576 II a, Brăila, 4 octombrie 1963);

– *Vartici* (mg. 1141 a, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1384 a, Bucureşti, 9 aprilie 1958);

– *Iordăchiță a Lupului* (mg. 22 a, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1586 II h – 1587 I a, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1811 b, Desa, Dolj, 15 februarie 1961);

– *Îngenunchiat-a (Ciobănaş, fecior de crai)* (mg. 2107 e, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);

– *Vlăduț* (mg. 1148 c, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1375 a, Bucureşti, 8 aprilie 1958);

VII. Îndrăgostiții

– *Iencea Săbiencea / Encea / Enea Sobiencea / Encea Simiencea / Ienciu / Iencea Simiencea* (mg. 19 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1587 I c, Cerătu, Dolj, 1 iulie 1959; mg. 1811 f, Desa, Dolj, 15 februarie 1961; mg. 2100 a, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961);

https://biblioteca-digitala.ro

– *Brumărelul* (mg. 518 i, Slatina, Argeş, 23 mai 1955);

– *Logodnicii nefericiți / Doi copii de când erau / Doi tineri s-a avut dragi / Doi tineri s-avură dragi*: (mg. 526 j, Slatina, Argeş, 24 mai 1955; mg. 2099 c, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 3000 b, Blejeşti, Teleorman, 1 aprilie 1966; mg. 5350 o, Jugur, Argeş, 9 iunie 1981);

– *Milea / Milea purcărea / Mignea* (526 l, Slatina, Argeş, 30 mai 1955; mg. 590 a, Desa, Dolj, 30 noiembrie 1955; mg. 1588 I a, 1 iulie 1959; mg. 1812 b, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 1955 a, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie 1961; mg. 2103 d, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961);

– *Voinicel străin / Subt (Sub) umbră de nuc / Vai, voinic strein (străin!)* (mg. 1151 d, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1391 a, Bucureşti, 10 aprilie 1958; mg. 1738 bb, Malu cu Flori, Dâmbovița, 28 septembrie 1960; mg. 1989 c, d, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961; mg. 2393 a, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 2398 II c, II d, Malu, Ilfov, 12 noiembrie 1962; mg. 2403 I c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2874 I e, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965; mg. 2877 I b, Pătroaia, 9 septembrie 1965; mg. 2879 I c, Blejeşti, Teleorman, 10 septembrie 1965; mg. 3000 a, Blejeşti, Teleorman, 1 aprilie 1966);

– *Rădița* (mg. 1586 II e, Bârca, Dolj, 30 iunie 1959; mg. 1948 a, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1951 c, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2876 II a, Pătroaia, Dâmbovița, 9 septembrie 1965);

– *Două surățele / Prin târg, prin Braşov / Pân' Braşovu' vechi (Surățelele)* (mg. 1947 f, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1950 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2404 I c, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962);

– *Vălinaş* (mg. 2101 a, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961);

– *Diniță* (mg. 2405 II a, Malu, Ilfov, 15 noiembrie 1962);

– *Mierliță, mierliță (Mierla şi Sturzul)* (mg. 2874 II d, Ungureni, Dâmbovița, 7 septembrie 1965);

VIII. Soții

– *Oleac / Voinicel Oleac / Olea / Vară, primăvară* (mg. 16 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1141 c – 1142 a, Celeiu, Olt, 21 iunie 1957; mg. 1154 b, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1386 b, Bucureşti, 9 aprilie 1958; mg. 1587 I b, Bucureşti, 30 iunie 1959; mg. 1811 e, Desa, Dolj, 15 februarie 1961; mg. 1831 b, Bucureşti, 6 martie 1961; mg. 1954 c, Hotare, Giurgiu, 15 septembrie, 1961; mg. 1958 a, Herăşti, Ilfov, 16 septembrie 1961; mg. 2100 j, Dăbuleni, Dolj, 6 decembrie 1961; mg. 2102 b, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 3499 II b, Desa, Dolj, 25 octombrie 1968);

https://biblioteca-digitala.ro

– *Moşneag bătrân / Moş bătrân / Uncheşeii / Doi betegi de uncheşei / Fost un biet uncheşel / Are moşu-un băieţel* / *Moşul cu via* (mg. 19 c, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 772 d, Bucureşti, 12 mai 1956; mg. 520 b, Slatina, Argeş, 24 mai 1955; mg. 1145 b, Corabia, Olt, 19 iunie 1957; mg. 1154 c, Celeiu, Olt, 20 iunie 1957; mg. 1155 b, Orlea, Olt, 24 iunie 1957; mg. 1385 b, Corabia, Olt, 9 aprilie 1958; mg. 1555 n, Ianca, Olt, 25 iunie 1957; mg. 1690 a, Bucureşti, 25 mai 1960; mg. 1812 c, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 1954 a, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 2100 k, 2103 a, Dăbuleni, Dolj, 7 decembrie 1961; mg. 2403 I d, II a, Malu, Ilfov, 14 noiembrie 1962; mg. 2875 I b, Ungureni, Dâmboviţa, 7 septembrie 1965; mg. 2876 I b, Pătroaia, Dâmboviţa, 9 septembrie 1965; mg. 2995 a, Bucureşti, 31 martie 1966; mg. 3091 I b, Greaca, Giurgiu, 12 octombrie 1966);

– *Vlaicu / Aurel Vlaicu / Vlaicu din Câmpulung / Oancea* (Oancea chirigiul şi Vlaicu pârcălabul (*Neguţa*)) (mg. 18 b, Desa, Dolj, 22 februarie 1951; mg. 1144 c – 1145 a, Corabia, Olt, 18 iunie 1957; mg. 1391 b – 1392 a, Bucureşti, 10 aprilie 1958; mg. 1586 g, Bucureşti, 30 iunie 1959; mg. 1813 a, Desa, Dolj, 16 februarie 1961; mg. 2104 a, Călăraşi, Dolj, 6 decembrie 1961);

– *Dinu, om sărac* (mg. 2394 c, Giurgiu, 9 noiembrie 1962; mg. 3211 a, Bucureşti, 13 mai 1967);

– *Cu turculeanu´ (Nevasta vândută)* (mg. 2574 d, Şuteşti, Brăila, 2 octombrie 1963);

– *Bine, maică, ţi-a părut (Fata măritată după hoţ)* (mg. 512 o, Nucşoara, Argeş, 14 mai 1955);

IX. Părinţi şi copii

– *Stoican / Stoican haiducul* (mg. 1948 e, Greaca, Giurgiu, 12 septembrie 1961; mg. 1954 b, Hotare, Giurgiu, 13 septembrie 1961; mg. 3229 a, Bucureşti, 18 mai 1967);

– *Manole* (mg. 1989 a, 1990 a, 1994 a, Fureşti, Argeş, 4 octombrie 1961);

– *Dănuţă* (mg. 3226 b, Bucureşti, 17 mai 1967);

X. Fraţii

– *Fratele otrăvit (Sora otrăvind fratele)* (mg. 1737 e, Malu cu Flori, Dâmboviţa, 25 septembrie 1960);
– *În oraj la Buiuviţă (Fraţii întemniţaţi şi sora)* (mg. 2111 d, Sadova, Dolj, 8 decembrie 1961);

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetarea în domeniul folcloristicii urmărind, prioritar, analiza textului poetic, mesajul acestuia, funcția, raporturile cu alte specii şi determinările dobândite ca urmare a situării într-un context anume individualizat, structuri poetice şi stilistice etc. nu se poate realiza fără variante obținute de specialişti în procesele migăloase de culegere, transcriere, indexare. De aceea apreciem că prima şi cea mai importantă expresie a cercetării folcloristice este culegerea. Atunci când obiectivul principal al specialistului este realizarea unei sistematizări tipologice, culegerea este activitatea ştiințifică necesară pentru înțelegerea mecanismelor de adâncime ale naşterii unei specii sau subspecii a culturii tradiționale, pentru care sursele livreşti, oricât de corect şi riguros ar fi alcătuite, nu sunt suficiente. Nu trebuie trecut cu vederea că ne aflăm în fața unui fenomen marcat de oralitate şi orice sistematizare sau generalizare nu se poate realiza fără o clară şi convingătoare demonstrație referitoare la: frecvență, arie de răspândire, nuclee narative specifice, gradul de acceptare a variabilității şi multe alte particularități ale genului. Activitatea de culegător a celui care a fost un reprezentant de referință al cercetării epicii versificate cântate în cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea este un exemplu edificator.

https://biblioteca-digitala.ro

III. DOCUMENTE DIN ARHIVA
INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU”

PATENTUL EXHIBAT ŞI REFULAT AL FOLCLORULUI ROMÂNESC

Acad. OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Vigoarea folclorului autohton, ceea ce presupune frumusețe, expresie, pitoresc şi vitalitate, componente ale spiritualității noastre, au fost şi continuă să fie admirate şi recunoscute, nu de ieri, alaltăieri, şi nu numai de către noi, românii. Păstrându-şi esențele nealterate în decursul timpului, acest folclor dispune de atribute ce-i conferă un patent, un specific, un etos nedisimulat, care a atras atenția, fiind râvnit şi preluat pentru a infuza prospețime şi forță de propensiune, inclusiv în partituri datorate unor prestigioase personalități, dar şi micilor profesionişti, pentru repertoriul uzual al tarafurilor.

Compozitorii care au valorificat zăcământul au adoptat acest patent, în două modalități distincte, sub formă exhibată, răspicat afirmată, dezvăluind identitatea românească a acestui folclor, sau refulată, adică refuzând să o facă, nemărturisindu-l, având o motivație oarecare sau nu, ceea ce induce, pe drept cuvânt, acuzația de furt intelectual. Din nefericire, dovedirea, probarea acestui act voluntar, intenționat, este dificil de susținut, inefabilitatea demersului artistic ridicând scuturi protectoare, inclusiv din sferele influențelor şi contaminărilor artistice, survenite pe parcursul deceniilor, aproape imposibil de indicat cu rigurozitate.

Un moment edificator, arătând că problema nu este nouă, în această ordine de idei, are protagonişti trei figuri emblematice ale folcloristicii: Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, care se confruntă direct şi, indirect, Béla Bartók, cu toții membrii Academiei Române. Toți trei, culegători de cântece şi jocuri populare româneşti, cu activitate impresionantă, complexă, bine ştiută, în domeniu, fapt care ne determină să nu insistăm; în plus, compozitori care au fructificat, în mod exhibat, patentul folclorului românesc. Desigur, sunt personalități uriaşe, foarte distincte. Cum au ajuns să se înfrunte? Despre ce este vorba?

Arena în care s-au încrucişat spadele a fost Comitetul de conducere al Societății Compozitorilor Români, la Bucureşti, în data de 18 februarie 1934. Întrunirea, foarte încinsă, aproape explozivă, excesiv de lungă, s-a derulat în prezența compozitorilor de frunte ai țării, membri ai respectivului for: preşedintele Societății, George Enescu, vicepreşedintele, Ion Nonna Otescu, secretarul general, Constantin Brăiloiu, casierul central, Simeon Niculescu, precum şi a membrilor Tiberiu Brediceanu, Alfred Alessandrescu, Ioan D. Chirescu, George Enacovici, Mihail Jora, Theodor Rogalski, ca şi a invitatului special, Avram Imbroane,

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 199–207

https://biblioteca-digitala.ro

secretar general al Ministerului Cultelor, bănățean, Constantin Nedelcu, inspector în respectivul Minister. De asemenea, avocatul Devesel, M. Constantinescu, director, compozitorii Ştefan Popescu şi Constantin C. Nottara.

Întrunirea a fost convocată la cererea insistentă a lui Tiberiu Brediceanu, venit de la Braşov, unde domicilia, invocând chestiuni importante şi urgente, îndemnat de rugămințile bănățenilor, cărora nu le convenea că Societatea consimțise să i se treacă denumirea pe o placă de marmură, ce urma să fie amplasată pe locuința din Sânicolaul Mare, unde văzuse lumina zilei Béla Bartók. Contextul apărea foarte complicat, datorită atmosferei tensionate generate de un concert al Orchestrei Municipale din Timişoara, dirijat de Radu Urlățeanu, personaj contradictoriu, nu lipsit de cultură, critic muzical, inclusiv, la Chişinău şi Iaşi, unde, o vreme, dirijase, apoi, angajat al Operei bucureştene, în mandatul lui Ionel Perlea, care îl aprecia, fără carieră marcantă, căruia i se oferise şansa vieții în oraşul de pe Bega, atunci când primăria înființase o orchestră de peste 60 de instrumentişti. Numai că, din start, Radu Urlățeanu gafează, tipărind o broşură-program a stagiunii, pe coperta căreia imprimase sigla fostului imperiu, în ideea da a reda Timişoarei „prestigiul muzical, adică cel din vremea fericitei stăpâniri". Într-unul din programe a inclus *Dansuri de pe Mureş* de Zoltán Kodály, în care se scria, într-o avancronică: „folclorul românesc este tratat în mod genial".

Pentru a înțelege în profunzime contextul momentului, se cuvine reținut că acțiunile iredentiştilor unguri luaseră amploare şi locuitorii acelei zone de graniță erau sistematic presați şi inoculați cu binefacerile răposatului imperiu. Astfel, nu era de mirare că românii aveau o sensibilitate acută la acest fel de provocări. Radu Urlățeanu nu părea să dea atenție unor asemenea acțiuni, fiind chiar amăgit de un posibil turneu al orchestrei ce urma să se deruleze la Budapesta, unde se plănuia să se cânte o compoziție semnată de Sabin Drăgoi, muzicianul îndrăgit al Banatului. În schimb, se cerea să se înscrie într-un program *Psalmus Hungaricus* de Zoltan Kodály, ceea ce Radu Urlățeanu a şi dat curs, prezentându-l în simfonicul din 3 ianuarie 1934. Mai mult, dirijorul şi-a asumat organizarea amplasării plăcii de marmură pe casa unde s-a născut Béla Bartók. În acest scop, s-a recurs şi la concursul Societății Compozitorilor Români, cerere de care nu era străin dirijorul Orchestrei Municipale, care se folosea de autoritatea primăriei, fără asentimentul acesteia. Constantin Brăiloiu, admirator al compozitorului, pianistului şi folcloristului ungur, cu care se afla în relații de amiciție, Béla Bartók, a fost de acord să se consemneze pe placă denumirea Societății, obținând şi acceptul Comitetului. Este de reținut că Béla Bartók era membru al acesteia şi întreprindea turnee artistice în calitate de pianist şi conferențiar, în oraşele României. Mai mult, Constantin Brăiloiu îi traduce şi publică, muzicianului din țara vecină, numeroase studii, în limba română. Cu ocazia amplasării plăcii, se preconiza organizarea unui concert la Timişoara, de muzică românească, în care să figureze şi un titlu datorat lui Béla Bartók, invitat de onoare pentru respectivul eveniment.

Numai că simfonicul de la începutul lunii ianuarie 1934, cu *Psalmus Hungaricus* în program, a generat un imens scandal, înscriindu-se în cortegiul intensificării

https://biblioteca-digitala.ro

acţiunilor iredentismului ungar. Invitat, venise de la Budapesta compozitorul Zoltán Kodály, pentru a fi sărbătorit. Concertul, ţinut într-o sală arhiplină, cu timişoreni maghiari veniţi în număr mare, după intonarea compoziţiei imnice pentru cor şi orchestră, s-a terminat în delir; cei prezenţi ovaţionau şi nu mai conteneau să scandeze numele autorului. Românii aflaţi în sală nu realizau motivul acelei stări euforice, căci nu pricepuseră textul. S-a înţeles, mai apoi, că respectiva piesă etala măreţia naţiei ungare. Oficialitatea timişoreană s-a autosesizat; drept urmare, a desfiinţat orchestra, iar pe dirijorul şi iniţiatorul acelei manifestări, Radu Urlăţeanu, l-a concediat. Rămas pe drumuri, debusolat, aflat într-o stare depresivă, acesta s-a sinucis în anul următor.

Braşoveanul, pe atunci, Tiberiu Brediceanu, fiind sesizat de cele petrecute şi, mai ales, despre cele ce se plănuiau, cu implicarea Societăţii Compozitorilor Români, a întocmit un amplu memoriu, pe care l-a supus atenţiei Comitetului, al cărui membru era şi a cărui convocare a cerut-o, de urgenţă. Constantin Brăiloiu a condus lucrările respectivei întruniri anunţându-i scopul: discutarea memoriului care se axa pe atmosfera creată în jurul sărbătoririi, la Timişoara, a lui Zoltán Kodály, cu ocazia interpretării compoziţiei *Psalmus Hungaricus*, problema dezvelirii plăcii de marmură la Sânicolaul Mare, cu participarea Societăţii şi atitudinea vizavi de Béla Bartók, care, mai nou, în conferinţele sale vehicula idei defavorabile muzicii româneşti şi, implicit, necesitatea conştientizării atitudinii sistematice de adjudecare a valenţelor folclorului românesc de către muzicienii şi mass-media din Ungaria. Evident, aceste chestiuni antrenau şi altele, subdiacente, ceea ce a imprimat respectivei întruniri a forului de conducere al compozitorilor români o tentă extrem de complexă şi, adeseori, tensionată, datorită poziţiei ferme a lui Tiberiu Brediceanu şi, pe de altă parte, atitudinii contemplative a muzicienilor bucureşteni, care manifestau o optică tolerantă, neiritantă, chiar indiferentă, fiindu-le străine sensibilităţile transilvănenilor şi bănăţenilor în faţa iredentismului ungar, tot mai agresiv şi insinuant.

Din start, Tiberiu Brediceanu prezintă ideatica poemului vocal-orchestral datorat lui Zoltán Kodály, cântat de Orchestra Municipală, alcătuită, în principal, din şvabi şi un cor maghiar, dirijată de românul Radu Urlăţeanu, *Psalmus Hungaricus*, care „nu este nici mai mult, nici mai puţin, decât plângerea ungurilor pentru ţara lor trunchiată şi rugăciunea pentru a o vedea din nou întreagă”, cum a fost prezentată de Tiberiu Brediceanu. Acesta deţinea şi o altă caracterizare, primită de la un prieten, culeasă chiar din presa maghiară din Timişoara: este „fanfara profetică a durerii maghiare de pretutindeni şi simfonia tragediei maghiare din toate timpurile, până la rănile sângerânde de astăzi”. În continuare, autorul memoriului afirma: „am aflat că şi la Lugoj s-au dus cu *Psalmus Hungaricus* şi, iată, nimeni nu întreabă ce fel de râvnă a prins dintr-odată pe cei din Orchestra Municipală a Timişoarei, să colinde graniţa de vest cu „rugăciunea de dezrobire?”. Pretutindeni, asistă şi autorităţile, şi comandamentul garnizoanei cu ofiţeri; cei mai perspicace realizează, după ovaţiile sălbatice ale unei părţi a publicului, că e ceva deosebit şi abia atunci îşi dau

https://biblioteca-digitala.ro

seama că au fost unelte ale revizioniştilor, dar lipsiți de cavalerism nu-şi mărturisesc greşeala, nu se revoltă, ci tac, ori chiar aplaudă şi ei. Aplaudă la rugăciunea de dezmembrare a României! Ce inconştiență! Ce ignoranță!"

Tiberiu Brediceanu ține să precizeze că nu se pronunță asupra personalității artistice a lui Zoltán Kodály, însă observă că acesta recurge, refulat, la bogăția melosului nostru popular, nedeclarându-i identitatea. „El este un compozitor de mare talent şi de renume mondial, încât sub acest artistic raport, nimeni nu poate avea ceva împotriva dânsului. De tot altcum se prezintă însă situațiunea luând de o parte, latura politică în considerare – cazul cu *Psalmus Hungaricus* –, de altă parte, analizând operele sale şi văzând că în ele apar tot mai des şi mai consecvent minunatele noastre melodii poporale din Ardeal şi Banat, fără ca această împrejurare să se recunoască pe față. Aşa este cazul cu cunoscutele dansuri *Marosszeki Tancok* (Dansuri de pe Mureş), aşa este cazul cu opera sa *Szekely fono*, icoană secuiască din Transilvania, cum o numeşte autorul, şi în care de asemenea vedem figurând, fără nicio jenă, melodii dintre cele mai caracteristice româneşti. Mai mult, pilda lui Kodaly a devenit sistem, aşa că în felul acesta purced astăzi mai mulți".

Într-adevăr, este de reținut că absolut toți compozitorii de renume unguri nu trec indiferenți pe lângă patentul folclorului românesc, preluându-l, în cele două maniere, relevate în titlu: refulat, Franz Liszt, în *Rapsodiile ungare*, unde zburdă unele dintre melodiile noastre, preluate şi date sub altă identitate etnică. La fel se întâmplă şi cu două teme din *Fantezia ungară* a aceluiaşi compozitor, pentru pian şi orchestră, ca şi pentru pian, versiune ascultată la Bucureşti, în recitalul Emiliei Saegiu, în toamna anului 1882, de către cărturarul orădean Iosif Vulcan, redactorul revistei de salon „Familia", care notează, printre altele: „al cărei final curat (era) ca o bătută românească şi care, deci, nu înțelegem cum de e o fantezie ungurească. Oricât de mare compozitor muzical ar fi Liszt, nu-i este îngăduit a lua tot ceea ce găseşte frumos la oricare alt popor şi a ne da apoi acele frumuseți ca producțiuni ale nației sale. Nu e vorbă, pot fi ungurii oricât de bogați în motive de fantezii muzicale, cu toate acestea, motivul cel mai frumos al fanteziei de față e românesc, ceea ce şi explică entuziasmul cu care a fost primită această parte" (*Cronica bucureşteană. Concerte. Fantezia de Liszt*, în „Familia", 18, 45, 5–7 decembrie 1882, p. 594–595). Aşadar, problema asimilării, refulării patentului folclorului românesc nu este nouă şi nici descoperită de către noi.

Se poate vorbi şi de folosirea exhibată a folclorului românesc de către Franz Liszt, în *Rapsodia Română*, pe care n-a avut curajul s-o intituleze şi s-o cânte în marile sale recitaluri, ca şi pe suratele rapsodii. Aceasta a fost descoperită şi pusă în circulație abia în 1930, de către Octavian Beu şi pianista Aurelia Cionca, manuscrisul păstrat la Weimar fiindu-i semnalat de Béla Bartók. În respectiva partitură se găsesc teme indicate precum *valahă*, *Corăbeasca*. Mai mult, teme din această postumă creație se regăsesc în *Rapsodiile Ungare*, Nr. 6, Nr. 12, ceea ce îndreptățeşte afirmațiile că motive folclorice româneşti circulă şi prin alte rapsodii, subiect inedit pentru viitoare cercetări muzicologice. Timid, au fost vehiculate teze potrivit cărora

https://biblioteca-digitala.ro

muzicieni unguri au preluat patentul nostru folcloric în partituri, ghidându-se după absurda teorie că au apelat la folclorul care se găsea în hotarele imperiului, făcând abstracție de proveniența etnică, națională, ceea ce nu poate fi o scuză serioasă şi nici o explicație.

De altfel, o arată şi Tiberiu Brediceanu în memoriul la care ne referim: „S-a făcut o adevărată şcoală în Ungaria, [...] aşa-zisul transilvanism al ungurilor, prin care vor să demonstreze lumii că tot ce e frumos şi de valoare în arta populară din Ardeal şi Banat derivă din binefăcătoarea (?) influență a superiorității culturii maghiare. [...] Astfel de muzică românească, dată drept maghiară, se aude la Radio Budapesta de multe ori (d.p. suita de Weiner etc.)".

Aşadar, Tiberiu Brediceanu susține teza „refulării" folclorului românesc, într-o asemenea modalitate. „Aceasta este o teorie veche a lor şi o folosesc în serviciul şovinismului lor maghiar. Nu vreau să vă reții mult – continua Tiberiu Brediceanu –, dar aş putea arăta lucruri extraordinare, cum de pildă, atunci când publică «autori transilvăneni», nu admit sub denumirea aceasta de autori transilvăneni, decât unguri, ca şi cum românii n-ar exista, ca şi cum sub noțiunea de transilvănean, nici nu s-ar putea înțelege altceva decât numai ungur".

Mai departe, se abordează cazul Béla Bartók, atitudinea acestuia în problema muzicii noastre. „Acest curent neloial şi şovinist se pare, durere, că într-un anumit chip, a avut, în timpul din urmă, o înrâurire şi asupra D-lui Béla Bartók. Personal îl cunosc şi sunt un mare admirator al artei sale încă de pe la 1910: stând cu dânsul în corespondență, vizitându-l acasă la dânsul la Rakoskeresztur, asistând la premiera baletului său *Fabol faragott Kiralyl* (Prințul cioplit din lemn), mi-a propus să public împreună cu dânsul colecția mea de melodii maramureşeşti, făcută cu trei ani înainte de dânsul, a fost oaspetele meu la Braşov etc. Va să zică din acestea puteți vedea raporturile dintre mine şi D-l Bartók.

Pe când însă înainte de război, B. Bartók era un obiectiv culegător al melodiilor noastre populare româneşti, observ şi eu, observă şi alții, că de o vreme încoace nu scapă nicio ocazie de a plasa la adresa muzicii noastre păreri care fac să se creadă ca şi cum temeliile ei sunt a se căuta în muzica populară maghiară. Astfel de afirmații riscante – zic riscante, fiindcă mai curând se poate dovedi tocmai contrarul –, strecoară D-l Bartók deja în colecția sa de melodii populare din Maramureş; astfel de afirmațiuni se găsesc în conferința sa de la Congresul internațional de arte populare de la Praga (1928), unde susține teza «siculizării» (?), sub raport muzical, al unui ținut românesc din jurul Turdei, şi astfel de afirmațiuni face şi în conferințele sale de la Radio Budapesta, cea din urmă ținută de curând şi ascultată de multă lume din Ardeal şi Banat".

Tiberiu Brediceanu oferă mai multe informații în acest memoriu, despre relațiile dintre cei doi muzicieni-folclorişti, dezvăluind şi motivele pentru care nu a acceptat să tipărească împreună. „Am lucrat şi eu în aceleaşi locuri ca şi D-l Bartók şi preotul Bârlea. După ce a sosit, D-l Bartók mi-a trimis câteva scrisori în care mi-a spus că cunoaşte colecția mea. Foarte elogios scrie dânsul despre aceasta. Şi mi-a

https://biblioteca-digitala.ro

făcut propunerea să publicăm colecţia împreună. Nu mi-am dat seama de cine este Bartók. Nu-i contest meritele lui; să se ştie. Ar fi fost o mare cinste ca în colecţia Maramureşului să figureze şi numele de Brediceanu. Eu însă l-am rugat să nu se supere, însă eu altceva am văzut în Maramureş decât dânsul. Fiecare culegere are o pecete individuală. Este foarte însemnat ce afli de bine să colecţionezi într-un ţinut şi de ce nu. Sub raportul acesta, altele vor fi probabil concluziile pe care le voi trage eu din această colecţiune. I-am zis, dar, că e bine să publicăm separat colecţiunea... După război, în 1923, prefaţa lui merge frumos, obiectiv, însă la sfârşit sunt vreo 10 puncte în care susţine teza generală că cântecele noastre din Maramureş sunt influenţate, ici şi colo, de muzica ungurească. Cu ce dovedeşte? Mai întâi, este o afirmaţie simplă. El susţine că aceasta se poate crede. Eu nu pot să cred. Cine a influenţat mai întâi? Căci tot aşa de uşor puteau românii să ia de la unguri, ca şi ungurii de la români. Cine are deci întâietate?

Al doilea lucru, d-l Bartók zice că acestea sunt cântece cu text unguresc. Dar aceasta nu este nicio dovadă. Cu textul nu se poate dovedi caracterul naţional al unui cântec... Faptul că se cântă cu text unguresc nu este un argument că însăşi melodia ar fi ungurească. Este o melodie luată de la români. În această privinţă nu este în cartea d-lui Bartók niciun document, că melodiile sunt luate de la unguri.

Eu, în cercetările făcute pe baza colecţiei mele, am ajuns la alte concluzii. D-l Bartók transcrie melodiile într-un ritm care se apropie foarte mult de muzica ungurească. De pildă, melodia aceasta, *Vai, mândruţo, gura ta*, se scrie foarte bine într-o măsură de 6–8. Cântecele acestea sunt intitulate de popor *hore*. Transcriindu-le aşa, noi ajungem la concluziunea că aceste hore nu sunt melodii ungureşti, aşa cum susţine d-l Bartók, pe baza unei transcrieri într-o măsură inexactă".

Referitor la compoziţiile bartokiene, este de remarcat că, în mod răspicat, exhibează, în cazul unor partituri camerale, patentul folclorului românesc, prin titulatură. Însă, sistematic recurge, stilizat, la atributele acestuia, care se încorporează nedisimulat. În asemenea situaţii, sunt grăitoare afirmaţiile lui Tiberiu Brediceanu, din respectivul *Memoriu*: „Dragostea lui Béla Bartók pentru muzica românească nu trebuie să fie interpretată aşa ca şi când Bartók ar vrea să ne fericească. Bartók ne-a făcut un mare serviciu că ne-a dus muzica noastră în străinătate, dar i-am făcut şi noi un serviciu, pentru că a prezentat un lucru care i-a făcut şi lui onoare".

Moştenirea creatoare a lui Zoltán Kodály apare, în ceea ce priveşte patentul folclorului românesc, refulată, netrădându-l în partituri semnificative. Tiberiu Brediceanu a pus degetul pe rană, indicând câteva dintre cele mai importante pe care le-a semnat: *Dansuri de pe Mureş* şi *Icoana secuiască*. La acestea se cere adăugat şi *Dansuri din Galanta*, datând din 1934, de după întrunirea Comitetului Societăţii Compozitorilor Români, unde se aud pregnante zone refulate ale patentului folclorului românesc.

În legătură cu partitura *Dansuri de pe Mureş*, invocată la respectiva întrunire, s-a produs o dispută extrem de vie, Tiberiu Brediceanu fiind suspectat că lansează afirmaţii gratuite, nesustenabile, cerându-i-se partitura, pe care n-o avea la el.

https://biblioteca-digitala.ro

Altfel spus, compozitorii bucureşteni nu se lăsau convinşi de imprecaţiile ce i se aduceau lui Béla Bartók, nu numai Constantin Brăiloiu, şi Ion Nonna Otescu manifestând neîncredere. În mod special, secretarul general al Societăţii nu era câştigat de multe dintre acuzaţiile ce i s-au adus lui Béla Bartók. Acesta, chiar în ziua întrunirii respectivului for al compozitorilor români, se afla în capitala României, seara fiindu-i programată o conferinţă la Sala Dalles. Lui Constantin Brăiloiu i-a fost teamă ca nu cumva Tiberiu Brediceanu, care înfierase consideraţiunile negative folclorului românesc, în anterioarele ieşiri publice, îndeosebi la microfonul Radiodifuziunii din Budapesta, să nu solicite suspendarea conferinţei, aflată sub auspiciile Societăţii Compozitorilor Români; Tiberiu Brediceanu a cerut doar ca Societatea să se retragă din acţiunea depunerii plăcii de marmură la casa unde s-a născut Béla Bartók, ceea ce s-a şi obţinut. Aceasta, fără sigla Uniunii Compozitorilor, se va depune după 1990, într-o festivitate grandioasă, la care am fost şi eu prezent, reprezentând Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România, cu colegul Gheorghe Firca. Cât priveşte conferinţa, Tiberiu Brediceanu nu s-a opus să aibă loc. Totuşi, manifesta teamă, suspiciune în privinţa a ceea ce ar fi putut să se afirme defavorabil la adresa folclorului nostru. În tot cazul, Béla Bartók, de astă dată, n-a reiterat superioritatea folclorului unguresc.

Revenim la intervenţia lui Mihail Jora, care nu vedea necesară, ca şi Ion Nonna Otescu, specificarea prin titlu a patentului folcloric românesc, în cazul *Dansurilor de pe Mureş*. Constantin Brăiloiu, în această privinţă, nu s-a pronunţat şi chiar a cerut în câteva rânduri să nu se amestece poziţia lui Béla Bartók, cu cea a lui Zoltán Kodály, să fie trataţi separat. În această privinţă, Tiberiu Brediceanu, în principiu, a fost de acord, propunând să se analizeze, într-un cadru special, gradul de folosinţă a patentului folcloric românesc, pentru ca „să vedem până la ce limită sunt româneşti”.

„Ai pomenit D-ta, intervine Mihail Jora, în întâmpinare, de *Dansurile de pe Mureş* ale lui Kodaly. Acelea sunt ungureşti ?

– Sunt româneşti. Perfect româneşti”, răspunde Tiberiu Brediceanu. La aceasta, Mihail Jora dezvoltă următorul raţionament. „Dar mi se pare că se spune *Dansuri de pe Mureş*, cum s-ar spune „Dansuri de pe Dunăre” sau „de pe Dâmboviţa”. De ce e neapărat nevoie să spuie „Dansuri româneşti de pe Mureş”? A, dacă ar fi spus „Dansuri ungureşti de pe Mureş” era altceva. Atunci ar fi grav. Este oare Mureşul neromânesc, ca să trebuiască să fie spus „dansuri româneşti de pe Mureş”?

D-l T. Brediceanu: Gravitatea e în faptul că le-a scris Kodaly şi el nu spune că sunt româneşti.

D-l M. Jora: Dar nu spune nici că sunt ungureşti.

D-l Nedelcu: Are o introducere în limba ungară, franceză şi engleză, unde le dă drept săcuieşti.

D-l C. Brăiloiu: Unde este volumul ?...”

Tiberiu Brediceanu, în demersul său, invocă o sumedenie de scrisori primite din Banat, prin care i se cerea să intervină, pentru a nu se permite „să fie aplaudată

https://biblioteca-digitala.ro

cu mare însufleţire muzica românească, drept muzică maghiară" Şi, în acest caz, era vorba de o *Suită* de Leo Weiner, cântată la Budapesta, în primă audiţie. În fine, un alt compozitor de frunte, contemporan, Gyorgy Lighetti, care cunoaşte patentul folclorului românesc, exhibează, atunci când foloseşte balada *Mioriţa*, ca şi alte motive, denumindu-şi una dintre importantele sale creaţii, *Concert românesc*, nici mai mult, nici mai puţin.

Apare interesantă poziţia lui George Enescu, sosit cu întârziere la întrunirea Comitetului; venea de la repetiţia cu orchestra Filarmonicii, pentru simfonicul din seara aceleiaşi zile. Ion Nonna Otescu, care-l întâmpinase, l-a informat despre cele ce se discută, astfel că George Enescu a intervenit în discuţie.

„D-lor, sunt solitar. Nu ştiu ce o fi făcut Kodaly, dar ştiu ce a făcut Bartók. Ne-a făcut mare cinste făcând colecţia de cântece. Am aflat, din contră, că în Ungaria Bartók este ţinut printre Români. Aşa am auzit şi eu, nu pot să afirm. Nu am niciun document. Dar aşa am auzit.

Sunt obosit. Să nu vă formalizaţi. Am spus cuvântul meu, ceea ce am de spus eu. V-aş propune un lucru: cum nu îmi fac datoria mea de preşedinte, de nu ştiu câte luni, aproape un an de zile, nu vreţi D-voastră să mă înlocuiţi cu altcineva ?

D-l Brăiloiu: Nu este pe ordinea de zi. Discutăm altădată.

D-l George Enescu: Sunt un dezertor faţă de compozitori.

D-l Brăiloiu: Nu puterm discuta aceasta, acuma, Maestre.

D-l G. Enescu: Eu am făcut propunerea, D-voastră înregistraţi-o [...]".

George Enescu a intervenit doar lapidar, în câteva rânduri, după care a părăsit Comitetul; trebuia, probabil, să se relaxeze, în vederea concertului. A asistat însă destul de mult, înţelegând problematica aflată în dezbatere. Doar un singur aspect dorim să mai relevăm: poziţia lui în chestiunea cinstirii muzicienilor. Tiberiu Brediceanu, cum s-a văzut, n-a fost de acord cu amplasarea plăcii de marmură pe casa unde s-a născut Béla Bartók, propunând Societăţii să se ocupe, mai întâi, de compozitorii români. „Şi atunci, dacă o să sărbătorim pe cineva, nu credeţi că înainte de D-l Bartók, gândul nostru ar trebui să se îndrepte asupra lui Ciprian Porumbescu de pildă, de la a cărui moarte s-au împlinit 50 de ani şi pentru care nu ştiu dacă Societatea a făcut ceva mai de seamă, sau, dacă e vorba de Banat, cu vechea sa tradiţie muzicală, cu sutele de coruri şi fanfare pe care le are şi în prezent, în loc de a sărbători pe un ungur, oare nu ar fi mai cu cale să ne aducem aminte de maestrul Ioan Vidu, cel atât de binemeritat prin acţiunea sa pe terenul muzicii româneşti?

D-l G. Enescu: Aici aprob. Vidu ar trebui comemorat.

D-l T. Brediceanu: Pentru toate aceste motive, părerea mea sinceră: să reveniţi asupra sărbătorilor proiectate... Societatea noastră, repet, în actualele împrejurări trebuie să se abţină de a patrona asemenea acţiuni, care, să mă credeţi, din partea ungurilor nu pot fi primite decât cu zâmbete ironice şi compătimire, iar din partea românilor adevăraţi, cu resens şi dezgust".

https://biblioteca-digitala.ro

Momentul în care George Enescu, nedorind să se implice într-un domeniu îndepărtat preocupărilor sale, a părăsit întrunirea, după ce Constantin Brăiloiu, sceptic şi rezervat în legătură cu acuzaţiile lui Tiberiu Brediceanu, afirmase: „Dar uite ce spune Bartók, după război, în 1929 încă, despre muzica noastră – «Dintre toate popoarele vechii Ungarii, Românii sunt aceia care au păstrat probabil mai neatinsă muzica lor primitivă»".

Simţim nevoia câtorva completări pe marginea celor de mai sus. Titlul conferinţei lui Béla Bartók, din 18 februarie 1934, ţinută la Bucureşti, a fost *Posibilităţile de utilizare a muzicii populare în muzica savantă*, iar a doua zi, afişele, prezente pretutindeni în Capitală, anunţau recitalul de pian al celebrului muzician. Discuţiile purtate în Comitetul Societăţii Compozitorilor Români sunt incitante, extrem de vii, încărcate de nerv, de patriotism. Stenograma respectivei întruniri, păstrată în registrul nr. 2 de procese-verbale ale Comitetului Societăţii Compozitorilor Români, în manuscris, a fost realizată de Henri H. Stahl, stenograful Parlamentului României. Se mai cuvine arătat că, în periodicele româneşti din acea vreme, se întâlnesc nu numai articole ori studii admirative la adresa lui Béla Bartók, ci şi întinse acuzaţii că a abdicat de la tezele dinainte de 1920 referitoare la atributele folclorului muzical românesc, de care a fost atât de ataşat şi, de altfel, va rămâne, până în ultimele sale zile.

Mai reţinem un pasaj din intervenţia lui Avram Imbroane, secretar al Ministerului Cultelor: „Chestiunea cealaltă, ce fac compozitorii maghiari cu muzica noastră, aceasta rămâne să o vedeţi D-voastră, compozitorii, în mod ştiinţific, documentat... Vă rog să credeţi că întreaga opinie publică din Ardeal [...]. doreşte să vadă pe reprezentanţii muzicii româneşti stând alături de noi, apărându-ne faţă de valurile de peste Tisa [...]. D-l Tiberiu Brediceanu, care a apărat întotdeauna tradiţia muzicii româneşti, era firesc să fie acela care să fi venit cu acest Memoriu. [...] Trăim în vremuri de ispite şi este bine să ne luminăm atitudinile faţă de aceste ispite".

Concluzii nu avem. Însă rămâne de importanţă capitală cunoaşterea trecutului, în goliciunea lui, deoarece nu trebuie uitat. Istoria se răsfrânge în spirale.

*

Acest material a fost prezentat la sesiunea festivă din cadrul Atelierelor „Brăiloiu" pe data de 21 octombrie 2016.

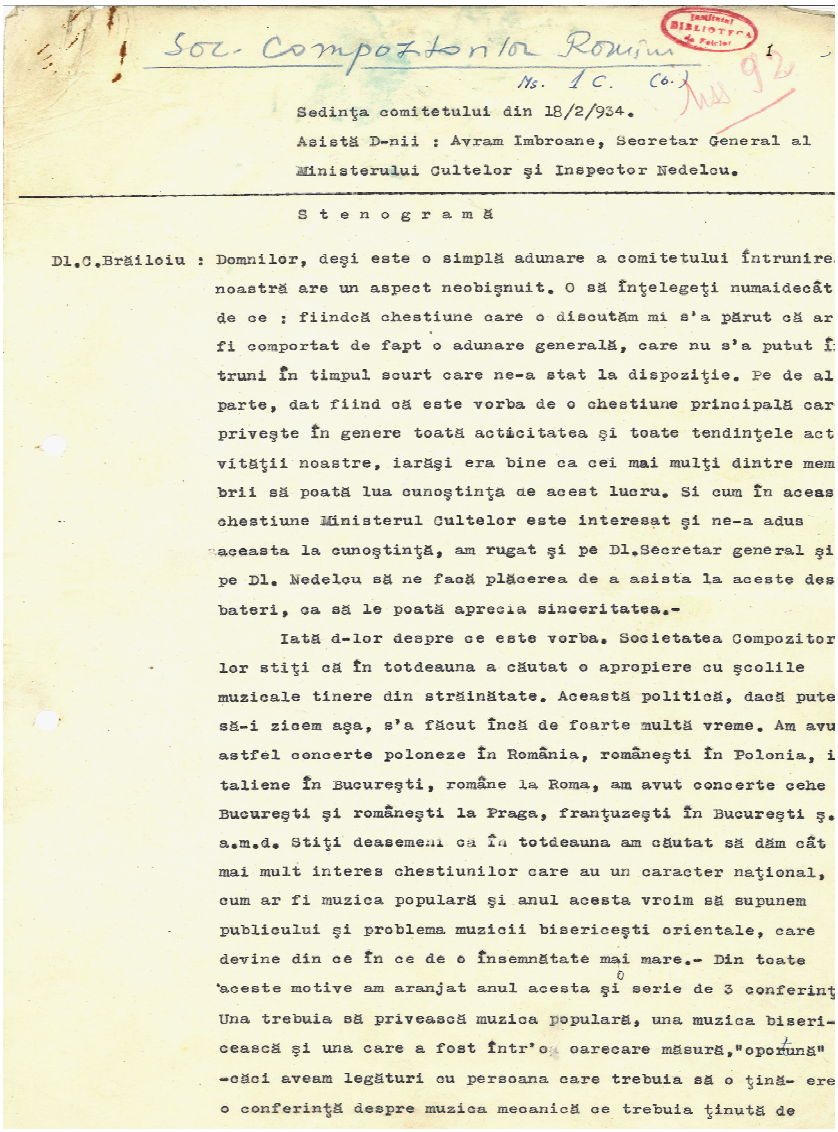
Procesul-verbal al şedinţei Comitetului de Conducere al Societăţii Compozitorilor Români din 18 februarie 1934 a fost publicat, în transcriere, în revista „Muzica", serie nouă, anul VI, nr. 1 (21) ianuarie – martie 1995, cu ocazia împlinirii a 75 de ani de la crearea Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România.

În paginile prezentului „Anuar" publicăm, sub formă scanată, textul care se află în Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" pentru a oferi cititorilor imaginea concretă a documentului.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PROCES-VERBAL
AL ŞEDINȚEI COMITETULUI [UNIUNII COMPOZITORILOR] DIN 18.02.1934 (MANUSCRIS DIN ARHIVA INSTITUTULUI DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU”)



Soc. Compozitorilor Române 1

Ms. 1 C. Co.

Sedinţa comitetului din 18/2/934.

Asistă D-nii : Avram Imbroane, Secretar General al Ministerului Cultelor şi Inspector Nedelcu.

S t e n o g r a m ă

Dl.C.Brăiloiu : Domnilor, deşi este o simplă adunare a comitetului întrunire noastră are un aspect neobişnuit. O să înţelegeţi numaidecât de ce : fiindcă chestiune care o discutăm mi s'a părut că ar fi comportat de fapt o adunare generală, care nu s'a putut î truni în timpul scurt care ne-a stat la dispoziţie. Pe de al parte, dat fiind că este vorba de o chestiune principală car priveşte în genere toată activitatea şi toate tendinţele act vităţii noastre, iarăşi era bine ca cei mai mulţi dintre mem brii să poată lua cunoştinţa de acest lucru. Si cum în aceas chestiune Ministerul Cultelor este interesat şi ne-a adus aceasta la cunoştinţă, am rugat şi pe Dl.Secretar general şi pe Dl. Nedelcu să ne facă plăcerea de a asista la aceste des bateri, ca să le poată aprecia sinceritatea.-

Iată d-lor despre ce este vorba. Societatea Compozitor lor ştiţi că în totdeauna a căutat o apropiere cu şcolile muzicale tinere din străinătate. Această politică, dacă pute să-i zicem aşa, s'a făcut încă de foarte multă vreme. Am avu astfel concerte poloneze în România, româneşti în Polonia, i taliene în Bucureşti, române la Roma, am avut concerte cehe Bucureşti şi româneşti la Praga, franţuzeşti în Bucureşti ş. a.m.d. Ştiţi deasemeni ca în totdeauna am căutat să dăm cât mai mult interes chestiunilor care au un caracter naţional, cum ar fi muzica populară şi anul acesta vroim să supunem publicului şi problema muzicii bisericeşti orientale, care devine din ce în ce de o însemnătate mai mare.- Din toate aceste motive am aranjat anul acesta şi serie de 3 conferinţ Una trebuia să privească muzica populară, una muzica biseri- cească şi una care a fost într'o oarecare măsură,"oportună" -căci aveam legături cu persoana care trebuia să o ţină- ere o conferinţă despre muzica mecanică ce trebuia ţinută de

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 209–239

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Vuillermoz care ne-a făcut, nouă Românilor, nenumărate servicii în străinătate. Pentru prima din aceste conferinţe ne-am gândit să-l aducem pe un membru al nostru, destul de cunoscut, care este Dl. Béla Bartok, o somitate incontestabilă în această materie. Vă aduceţi de altfel aminte că în primul concert dat de Societatea Compozitorilor figura Dl. Béla Bartok care a cântat alături de Maestrul Enescu, în Sala Ziariştilor, acum vre'o zece ani.-

In acelaş timp am primit o întâmpinare din partea Primăriei oraşului Timişoara care ne spunea că profitând de prezenţa d-lui Bartok la Bucureşti, ar fi de părere să se facă un concert românesc la Timişoara, un concert de muzică românească, dirijat în parte de unul de ai noştrii de la Bucureşti şi cu concursul D-lui Bartok. Lucrul ni s'a părut foarte înbucurător şi am consimţit.În acelaş timp /aceiaşi orchestră a oraşului Timişoara avea de gând să aşeze la casa unde s'a născut Bartok în Sânnicolaul Mare/ o placă comemorativă spunând că acolo s'a născut Bartok şi ne ruga cu ocaziunea aceasta a concertului, fiind şi noi acolo, să permitem ca numele nostru să figureze pe această placă. Am discutat chestiunea şi am găsit foarte normal să aprobăm acest lucru. Intre timp am primit întâmpinarea D-lui Brediceanu, membru în comitetul nostru, dela Braşov. Această întâmpinare o să vi-o citesc.

Dl.Tiberiu Brediceanu: Imi daţi voe : această întâmpinare aşi vrea să o citesc eu şi la fiecare moment să dau explicaţiunile necesare pentru ca atuncia merge mai uşor.

Dl.C.Brăiloiu : Adaug că pe de altă parte am fost chemaţi să dăm informaţiuni, ceeace am şi făcut ducându-ne la Minister la Dl.Secretar General care ne-a spus că Dl. Ministru şi Primăria Timişoarei consideră atât concertul cât şi aşezarea plăcei ca neoportune din punct de vedere naţional. Am răspuns, bine înţeles, imediat că nu înţelegem şi nu vrem să ne amestecăm în hotărârile Ministerului şi ale Primăriei şi dacă ni se va face cunoscut că Ministerul nu este de acord cu aceste două manifestări, noi o să le părăsim.-

Dl.Nonna Otescu : Sau Primăria!

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Dl.C.Brăiloiu O autoritate de stat oarecare. Suntem deci gata să renunţăm a ne amesteca.

Adică nu mai facem concert românesc, nici nu permitem ca numele nostru să figureze pe placă. In ceeace priveşte conferinţa de la Bucureşti, motivele rămân altele şi aceasta nu poate să fie părăsită.-

Acum, să vedeţi : se ridică aici ,o chestiune care priveşte pe unul dintre membrii noştrii, căci Dl. Bartok încă de la înfiinţare a fost un membru al nostru. Vedeţi importanţa acestei chestiuni. Este deci vorba deun membru al nostru care este acuzat, dupe cum o să vedeţi în memoriul d-lui Brediceanu, că are o atitudine împotriva Românilor, opinie pe care, până la proba contrarie, nu o împărtăşim. Am rugat deci pe Dl.Brediceanu să vie să spuie din viu graiu care îi sunt argumentele iar pe Dl.Secretar General să vie să audă argumentele şi contra argumentele, iar D-voastră d-lor, care nu sunteţi membrii în comitet să asistaţi, căci chestiunea ne interesează pe fiecare din noi.-

Aşa dar cedez cuvântul D-lui Brediceanu.

Dl.Brediceanu : Vă mulţumesc, d-lor, că îmi daţi voe să iau cuvântul la chestiunea sugerată de Dl.Brăiloiu.Tin să aduc mulţumita mea, înainte de toate, d-lui Secretar general care ia parte la această şedinţă căreia i-a dat un caracter românesc, mai mult : curat românesc, ca să zic aşa, izvorât din interesul pe care îl poartă muzicii noastre naţionale, în general luat, şi care nu se îndreaptă în contra unei persoane sau a doua persoană care sunt vizate în memoriul meu către Societatea Compozitorilor. Aceştia sunt numai exemple pentru o şcoală întreagă care; în timpul din urmă, s'a făcut în Ungaria şi care este îndreptată înpotriva interesului muzicii noastre naţionale. Să-mi daţi voe să vă citesc memoriul meu şi să vă arăt că memoriul acesta l-am făcut nu numai din iniţiativa mea proprie, ci din iniţiativa mai multor care urmăresc chestiunea muzicei noastre în Ardeal.-

/citeşte/: Am citit în "Dimineaţa" că Societatea noastră intenţionează să aşeze la 25/1.c. în Com.S.Nicolaul Mare, în cadrul unor mari serbări, o placă comemorativă pe casa în care s'a născut

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

4

= 4 =

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Béla Bartok.-

Dl.C.Brăiloiu: Nu este dat de noi comunicatul.Nici nu l-am cunoscut.-

Dl.Brediceanu: Comunicatul este publicat în "Dimineaţa".

Dl.Brăiloiu : Nu l'am văzut că l'aşi fi desminţit.

Dl.Brediceanu: /citeşte/

"Cred că această sărbătoare în actualele critice împrejurări pr care trece tara noastră, e un lucru cu desăvârşire greşit şi ia de ce :

Sânt numai câteva zile de când o orchestră din Timişoara desigur aceeaşi care s'a angajat să execute programul muzical ş la proiectata sărbătorire a D-lui Bartok - studiind bucata simphonică de Z.Kodàly "Psalmus hungaricus", care nu este nici mai puţin decât plângerea ungurilor pentru ţara lor trunchiată şi r găciunea pentru a o vedea din nou întreagă cum a fost, - a debu cu această lucrare în Timişoara şi în alte oraşe de vest /pare-se Lugoj şi Arad/, ca mai pe urmă să se prezinte cu ea şi la Bu dapesta. Se pare însă, că publicul românesc de bună credinţă, dându-şi numai ulterior seama de ceeace se petrece, a reacţiona şi astfel plecarea la Budapesta s'a zădărnicit."

Informaţia mi s'a dat de către un prieten, care a scos-o dintr'o foaie ungurească care spune aşa :

"Cu privire la Psalmus Hungaricus...../citit/

....sângerândă de astăzi"

"Orchestra din Timişoara...../citeşte/

Dl. M.Jora Acest "Psalmus Ungaricus" a fost caântat prima dată în Ti mişoara ?

Dl.Brediceanu: Nu s'a cântat în Pesta şi în multe părţi. Chiar şi în Ora dia a ţinut Dl.Kodaly un discurs la concert şi îmi pare rău că nu am aici textul, dar dânsul spune că este fericit că a văzut

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

că se poate înfăptui un ideal ca acesta : adică o orchestră compusă din nemţi, svabi, cu un cor compus de unguri şi dirijat de un român.-

Dl.M.Jora : Aceasta este unire sufletească.-

Dl.T.Brediceanu: Si a vrut să se ducă şi la Budapesta să arate lucrul acesta, ce s'a petrecut în România.....

/Maestrul George Enescu soseşte. Intâmpinat de Dl.I.Nonna Otescu, dupe câteva cuvinte de conversaţie particulară, se adresează tutulor astfel :

Dl.G.Enescu: D-lor, sunt solidar. Nu ştiu ce o fi făcut Kodaly, dar ştiu ce a făcut Bartok. Ne-a făcut mare cinste făcând colecţia de cântece. Am aflat, din contra, că în Ungaria Bartok este ţinut printre Români. Aşa am auzit şi eu nu pot să afirm. Nu am nici un document. Dar am auzit.-

....Sunt obosit.Să nu vă formalizaţi. Am spus cuvântul meu, ceeace am de spus eu. V'aşi propune un lucru : cum nu îmi fac datoria mea de preşedinte, de nu ştiu câte luni, aproape de un an de zile, nu vreţi Dvs. să mă înlocuiţi prin altcineva ?

Dl.C:Brăiloiu: Nu este pe ordinea de zi. Discutăm altădată.

Dl.G.Enescu: Sunt un dezertor faţă de Compozitori.-

Dl.C.Brăiloiu: Nu putem discuta aceasta, acum, maestre.

Dl.G.Enescu: Eu am făcut propunerea. Dvs.o înregistraţi.

Dl.Brediceanu: Maestre, voi citi din nou memoriul pe care l-am înaintat Societăţii Compozitorilor :

/Dl.Brediceanu repetă citirea de până acum./

Dl.C.Brăiloiu Dl.Brediceanu citea, în legătură cu aceasta, şi un interview al lui Kodaly care a spus la Arad că se bucură că este posibil să vadă o orchestră de svabi, cu un cor de unguri şi un dirigent roman.-

Dl.C.Nedelcu: Programul conţinând această rugăciune "Psalmus Ungaricus"

Dl.Brediceanu: Despre care presa ungară înaăşi spune că este cântul profetic al durerii maghiare de pretutindeni, simfonia tragediei maghiare din toate timpurile.-

Dl.C:Brăiloiu: Dar presa maghiară nu este în măsură.....

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

Dl.T.Brediceanu: Să nu discutăm aşa în contradictoriu. Aşi vrea să spun până la capăt ce am de spus şi Dvs, să reflectaţi dacă este adevărat ceeace spun eu.-

/citeşte/Să fiu bine înţeles : nu discut personalitatea artistică a D-lui Z.Kodaly. El este un compozitor de mare talent şi de renume mondial, în cât sub acest artistic raport nimenea nu poate avea ceva împotriva dânsului. De tot altcum se prezintă însă situaţiunea luând de o parte laturea politică în considerare -cazul cu "Psalmus ungaricus", - de altă parte analizând operele sale şi văzând, că în ele apar tot mai des şi mai conseevent minunatele noastre melodii poporale din Ardeal şi Banat, fără ca această împrejurare să se recunoască de faţă. Aşa este cazul cu cunoscutele cazuri "Marosséki tancok", aşa este cazul cu opera sa "Székely fono", icoană secuiască din Transilvania, cum o numeşte autorul, şi în care deasemenea vedem figurând, fără nici o jenă, melodii din cele mai caracteristice româneşti. Mai mult: pilda d-lui.Kodaly a devenit sistem, aşa că în felul acesta purced astăzi mai mulţi.....

Dl.G.Enescu: Kodaly ? De dansul se vorbeşte ? Nu de celălalt ?

Dl.C:Brăiloiu: Dl.Brediceanu i-a pus în legătură.

Dl.T.Brediceanu: Eu arăt atmosfera care se petrece. Au fost o serie de concerte date cu autori unguri la graniţa de vest, Este un întreg sistem, care a sfârşit cu cererea adeziunii Societăţii noastre pentru punerea unei plăci comemorative lui Bartok. Cu aceasta s'ar fi sfârşit toată seria de manifestări la graniţa de vest.-

/Citeşte/: "S'a făcut o adevărată şcoală în Ungaria, extrem de bine venită, aşa zisul transilvanism al ungurilor prin care vor să demonstreze lumii că tot ce e frumos şi de valoare în arta populară din Ardeal şi Banat derivă din "binefăcătoarea" /?/ înfluenţă a superiorităţii culturei maghiare.- Astfel de muzică românească, dată drept muzică maghiară, se aude în Radio-Budapesta de multe ori /d.p.suita de Weiner etc/.

Vechea teză a lor că ei au fost întâi în Ardeal. O susţin şi pe teren politic şi în toate ocaziunile. Intâi au fost Un-

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

gurii în Ardeal şi pe urmă au venit Românii. Căci tot ce avem noi sub raportul cultural, nu numai muzică, ci şi industrie, obiceiu, toate le avem de la ei. Aceasta este o teorie veche a lor şi o folosesc în serviciul şovinismului lor maghiar. Nu vreau să vă reţin prea mult, dar aşi putea arăta lucruri extraordinare, cum de pildă atunci când publică "autori transilvăneni" nu admit sub denumirea aceasta de autori transilvăneni decât unguri, ca şi cum români nu ar exista, ca şi cum sub noţiunea de Transilvănean nici nu s'ar putea înţelege altceva decât numai Ungări. Si atunci, toată lumea în Budapesta şi în Ungaria este angajată în serviciul acestui şovonism.-

Dl.C.Brăiloiu: Trebue să facem ca şi ei ?

Dl.T.Brediceanu: Evident, nu fac reproş ungurilor, din punctul lor de vedere.

/Citeşte/: Acest curent neloial şi şovinist se pare, durere, că într'un anumit chip a avut, în timpul din urmă, o înrâurire şi asupra d-lui. Bartok. Personal îl cunosc şi sunt un mare admirator al artei sale încă de pe la 1910: stând cu dânsul în corespondenţă, vizitându-l acasă la dânsul la Bákoskeresztur,asistând la premiera baletului său "Fàbol faragott kiràlyfi", mi-a propus să public împreună cu dânsul colecţia mea de melodii pop.maramureşeşti făcută cu trei ani înainte de dânsul, a fost oaspetele meu la Braşov, etc."

Va să zică din aceste puteţi vedea raporturile dintre mine şi Dl.Bàrtok.

/Citeşte/: Pe când însă înainte de_războiu B.Bàrtok era un obiectiv culegător al melodiilor noastre populare româneşti, observ şi eu şi observă şi alţii; că de o vreme încoace nu scapă nici o ocazie de a plasa la adresa muzicei noastre păreri cari fac să se creadă ca şi cum temeliile ei sunt a se căuta în muzica populară maghiară.Astfel de afirmaţiuni riscate -zic riscate, fiindcă mai curând se poate dovedi tocmai contrariul- strecoară Dl;Bàrtok deja în colecţia sa de melodii poporale din Maramureş; astfel de afirmaţiuni se găsesc în conferinţa sa dela congresul internaţional de arte pop. din Praga /1928/ unde susţine tesa "siculizării" /?/ sub

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

raport muzical al unui ţinut românesc din jurul Turdei şi astfel de afirmaţiuni face şi în conferinţele sale dela Radio-Budapesta, cea din urmă ţinută de curând şi ascultată de multă lume din Ardeal şi Banat.-

Dl.A.Imbrăbane: Multă lume a supărat în Ardeal .

Dl.T.Brediceanu: Intreg capitolul asupra lui Bàrtok...../citeşte/:

"In fine dacă luăm în considerare şi aluziunile semnificative, făcute, evident, în scop politic, în prèfaţa studiului "Erdély népdalok" /cântece populare ardeleneşti/, lucrarea comună a d-lor Bàrtk şi Kodàly, nu mai încape nici o îndoială că aceşti mari muzicieni sunt ambii deabinelea angajaţi în serioasa acţiune revizionistă a ungurilor.-

Ii priveşte. Poate că e datoria lor ca să fie aşa.....

Dar ce facem noi faţă de această acţiune ? Admitem, ci o admirabilă nepăsare, plimbări pe graniţa de vest cu "Psalmus hungaricus".. Le facem primiri şi sărbătoriri fastuoase tocmai lor şi într'o epocă când pentru ideia revizionistă ungurii au câştigat deja 1/2 parte din Europa şi America.-

Revin la ceeace am spus la începutul acestei scrisori : Societatea Compozitorilor Români apucă o cale greşită ! Nu-şi dă seama că prin pasul ce vrea să-l facă oferă maghiarilor -pe lângă ce li s'a oferit din partea Timişorenilor cu "Psalmus hungaricus"- un nou şi nepreţuit material documentar pentru teza lor revizionistă,- pas pe care în curând'l va regreta şi pentru care-şi ia asupra-şi o imensă răspundere în faţa opiniei publice româneşti.Alta e datorinţa noastră a celor din jurul Societăţii Compozitorilor Români .Noi trebue să reacţionăm faţă de cele ce vedem că se petrec Lăsând la o parte ori şi ce considerènte de ordin secundar în comparaţie cu marile interese ale ţării, să punem umăr la umăr pentru a veni grabnic întru apărarea şi salvarea muzicei noastre naţionale.Lupta poate să fie grea, fiindcă d-nii.Kodàly şi Bàrtok sunt incontestabil personalităţii marcante în lumea muzicală internaţională, dreptatea cauzei însă e pe partea noastră şi astfel trebue să biruim . Din partea-mi cu tot sufletu-mi ofer colaborarea

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

la o asemenea acţiune bazat pe experienţa mea de peste 40 de ani în materie de folklor muzical din părţile noastre şi ca unul care cunosc în deajuns şi muzica populară a ungurilor pentru ca să mă pot pronunţa asupra ei.-

Faţă de maghiari, care în evoluarea lor culturală au fost, multe veacuri în şir, mai favorizaţi de soartă ca şi neamul nostr cel puţin aşa de talentat, dar mai sărac şi mai părăsit, -nu e permis să cadem în greşeala snobismului. Ori cât de modeste ar f încă în prezent puterile noastre să nu ne lăsăm pradă diversiunilor, ci unind forţele noastre să ne dăm silinţa a ne ridica la ni velul cultural şi artistic al popoarelor apusene. Să preţuim ce e al nostru. Să încurajăm şi să ocrotim întâi şi întâi pe ai noştri

S'atunci, dacă e să sărbătorim pe cineva : nu credeţi că înaainte de B.Bàrtok, gândul nostru ar trebui să se îndrepte asupra lui Ciprian Porumbescu d.p., de la a cărui moarte s'au împlinit 50 de ani şi pentru care nu ştiu dacă Societatea a făcut ceva mai de seamă. Sau dacă e vorba de Banat, cu vechea sa tradiţie muzicală, cu sutele de coruri şi fanfare pe care le are şi în prezent în loc de a sărbători pe un ungur, care nu ar fi mai cu cale să ne aducem aminte de Maestrul Ioan Vidu, cel atât de bine meritat prin acţiunea sa de multe decenii pe terenul muzicei româneşti ?"

Dl.G.Enescu: Aici aprob : Vidu ar trebui comemorat.

Dl.Bredicеanu:/citeşte/ Pentru toate aceste motive, părerea mea sinceră este: "Să reveniţi asupra serbărilor proectate. O formulă elegantă pentru contramandarea lor sau pentru amânarea lor pentru alte, mai bune, vremuri se găseşte ori şi când: Societatea noastră, repet, în actualele împrejurări trebue să se abţină de a patrona asemenea acţiuni cari, să mă credeţi, din partea ungurilor nu pot fi primite de cât cu zâmbete ironice şi compătimire, iar din partea românilor adevăraţi cu resens şi desgust.-

Iar la dragostea ce ne-o arată ungurii faţă de muzica noastră românească şi la interesul ce niel poartă pentru cultivarea ei, noi să le răspundem cu demnitate : "Quid quid id est, timeo Danaos et dona ferentes".

Vreau să citesc încă o scrisoare de la o personalitate foar-

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

te distinsă din Banat, care urmăreşte lucrurile culturale şi muzicale. Intr'o zi, capăt scrisoarea următoare. "Iţi atrag atenţia că eri seară, la ora 10 s'a transmis din Buda Pesta...../citit/

Este o scrisoare de la o personalitate foarte distinsă din Banat, în legătură cu şcoala şovinistă ungurească de care vorbeam.-

Dl.C.Brăiloiu: Trebue să-mi plasez cuvântul aici. Altfel cred că discuţiunea nu se va sfârşi. Asupra lui Kodai şi altora asemenea nu aveam a ne pronunţa.....

Dl. ediceanu . Dă-mi voe până la sfârşit : avem foarte mult să ne pronunţăm.

Dl.Brăiloiu : Trebue să adaug un cuvânt.Maestrul Enescu a venit târziu dela concert şi nu ştie ce s'a petrecut cu concertul de la Timişoara....

Dl.T.Brediceanu : Vin numai decât. Nu stiu ce stiu din scrisorile acestea de la faţa locului. Lasă-mă pe mine să le citesc până la sfârşit şi dupe aceia vei lua D-ta cuvântul.

In Banat muzica a mers întotdeauna în paralel cu acţiunea culturală şi politică. Acolo nu au fost despărţite lucruri care în alte părţi erau despărţite. Acolo acţiunea muzicală a mers mână în mână cu naţionalismul şi acolo în Banat lumea ştie ungureşte şi urmăreşte Radio-Budapesta şi toată propaganda culturală care se face.Si de aceia faţă de lucruri din acestea, cum a fost sărbătorirea lui Kodaly "Psalmus Ungaricus", Banatul este irascibil şi sensibil. De aceea din toate părţile ne-au venit scrisori şi adrese şi pentru nemulţumirea ce s'a petrecut acolo sub raportul acesta. Am fost la 2 Decembrie la Timişoara la întrunirea dirigenţilor corurilor de acolo. Atunci era la Simfonicul de la Timişoara "Psalmus Ungaricus" în prima audiţiune. Lumea era foarte intrigată însă nu ştia ce se petrece. Am plecat lăsând lucrările încurcate Dupe ce însă s'a dat "Psalmus Ungaricus" am căpătat mai multe scrisori. In ele mi se spune :

"Am văzut că şi la Lugoj s'a dus cu "Psalmus Ungaricus.....

/citit/

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA

Intr'o altă scrisoare se spune şi mai precis :
"Psalmus Ungaricus ! Mare consternare..... /citit/
.....nu a găsit de cale să răspundă"

Dl.M.Jora : Asta este cam adevărat.

Dl.Brediceanu : /citit/

Dl.C.Brăiloiu De data asta era un concert românesc, unde se cântau cinci op re ale unor membrii ai noştrii, plus Dl.Bartok care şi el e m bru al nostru.

Dl.Brediceanu: Dar vedeţi vă rog lanţul.Au fost o serie întreagă de ma- nifestări ungureşti cari au mers lanţ.

Dl.C.Brăiloiu : Asta nu ne priveşte.

Dl.T.Brediceanu : Ba să vezi că ne priveşte. Deci, pentru Dl.Bartok se ara zează un concert festiv...../citit/

Dl.C.Brăiloiu: Nu a acceptat. Societatea Compozitorilor. Dl.Bartok a fo rugat să ţină o conferinţă despre muzica populară românească ceeace a mai făcut de atâtea ori.

Dl.T.Brediceanu: /citeste/"si se va pune o placă comemorativă"

Mă opresc întâi asupra acestei chestiuni. Am căpătat multe veşti în urma conferinţei D-lui Bartok dela Radio. Dl.Secret General este martor ce s'a petrecut în urma acestei conferin în Banat : toată lumea fusese sezizată şi indignată de fel cum a prezentat Dl.Bartok lucrurile. Pentru Bucureşti am o persoană de bună credinţă, cu garanţie morală care ne poate spune cum s'a desfăşurat această conferinţă. Dacă doriţi o să-i aduc mărturia mai de aproape.
Eu de la locul în care mă găsesc, salut cu dragoste pe Dl. Bartok cu ocaziunea aceasta. Si atâta rog ca în ceeace pri- veşte conferinţele acestea, dacă el este prietenul nostru a vărat şi vrea să rămână prietenul nostru adevărat, sentimen care noi am vrea să rămână neschimbat, atunci ar trebui ca această conferinţă să nu o diminueze şi să nu aibă un conţi aşa, care dă diminueze prestigiul muzical naţional al nostru

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Dl.C. Brăiloiu: De conferinţa viitoare dela Bucureşti vorbiţi ?

Dl.Brediceanu: De ce a spus. La Bucureşti va spune o conferinţă de toată frumuseţea sunt convins. Dar şi la Radio trebuia să nu facă declaraţiuni de acelea care diminuează prestigiul muzicei noastre naţionale. Dvs.o să-mi răspundeţi că o conferinţă nu este un lucru scris. Puteţi spune şi aşa şi aşa. Pentru mine este destul însă impresiunea. O conferinţă spusă la Radio are drept scop să impresioneze, să creeze o atmosferă. Dacă conferinţa aceasta a creat o atmosferă nefavorabilă, atunci nu a fost bine voitor faţă de noi

Dl.C.Brăiloiu: Raţionamentul este foarte slab.

Dl.Brediceanu: Te rog să mă laşi in pace.

Dl.C.Brăiloiu: O impresiune este suficientă ca să judeci ?

Dl. Brediceanu : Absolut. O conferinţă nu se ţine pentru savanţi. Se ţine pentru ca să facă impresiune.

Dl.C.Brăiloiu: Dar trebuia să vedeţi ce a spus.

Dl.Brediceanu: Iţi dau persoană martoră.

Dl.C.Brăiloiu: Mie să-mi dai textul. Nu pot să resping un om care mi-a fost o viaţă întreagă prieten, pentru că sunt trei oameni care au impresiunea că nu ne e prieten.

Dl.T.Brediceanu: Conferinţa a fost ascultată de întreg Ardealul şi Banatul

Dl.G.Enescu: Această conferinţă este scrisă ?

Dl.C.Brăiloiu: Ar trebui să punem textul scris în discuţiune. Ar trebui să-l citim şi să vedem dacă într'adevăr conţine lucruri diversive din punctul nostru de vedere naţional şi numai atunci să-l învinovăţim.

Dl.Brediceanu: Nu-l învinovăţesc. Am spus că este pus în serviciul casei sale naţionale. Nu avem nimic cu asta. Spun numai că nu este ertat să exagerezi în altă privinţă. Sesizându-ne, luând cunoştinţă de faptul că lumea este nemulţumită, noi nu putem să ne lăsăm neimpresionaţi de lucrul acesta şi să zicem: "continuă mai departe ! Nu ne pasă de naţiunea română. Poţi să faci ce vrei".

Ce Dumnezeu ! Chestiunea nu stă aşa. Noi avem demnitatea noastră naţională şi este o limită până unde se poate merge.

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

In ceeace priveşte plata comemorativă, să fim fericiţi că nu s' mai pus. Dl. Bucuţă a şi spus : Enescu încă nu are o placă commorativă ?. In România de la războiu, s'au pus numai două plăci comemorative: una de 100 de ani de la moartea lui Avram Iancu şi a doua pentru Andrei Mureşeanu. Să rămânem cu însemnătatea acestor plăci şi să nu ne grăbim a aşeza altele noi, fără alegere.

Dl.Nonna Otescu: Dvs. ştiţi că ideia nu a venit dela Societatea Compozitorilor ci a venit dela Timişoara.

Dl.Imbroane: Dela un singur om de acolo.

Dl. Nonna Otescu: Noi am ştiut că de la Primăria Oraşului. Nu noi putem fi făcuţi responsabili de chestiunea cu Kodaly de acolo.

Dl.T.Brediceanu: V'aţi anexat.

Dl.Nonna Otescu: Să-mi permiteţi. Când Primăria Timişoara ne propune ca să punem o placă comemorativă pe casa lui Bartok şi ne întreabă dacă noi Societatea Compozitorilor Români, dimicare Bartok face parte nu am vrea să figurăm acolo, iscălind această placă, erea de datoria noastră să zicem da. Placa nu am făcut-o noi. Placa nu am plătit-o noi. Plătesc cei dela Timişoara. De unde ştim noi că nu era Primăria Timişoara care ne propunea aceasta ci Dl.Urlăţianu în numele Primăriei ?

Dl.Imbroane: Nu avea cunoştinţă Primăria Timişoara de aceasta. Este vorba de o acţiune personală a D-lui Urlăţianu.

Dl.Nonna Otescu: Să mergem mai departe. Este acuzat Dl. Urlăţianu de excrocherie în această privinţă : pe noi ne-a indus în eroare zicându-ne că Primăria Timişoara face propunerea, pe Dvs., zicându-că Societatea Compozitorilor Români a luat iniţiativa ? Dar atuncia noi dela început trebuia să spunem că nu avem nici un amestec în această chestiune a plăcii comemorative şi nici un amestec în chestiunea concertului Kodaly. Vă rugăm să nu amestecaţi aceste chestiuni cu conferinţa D-lui Bartok. Dl. Bartok este dispus să vină aci să facă o conferinţă..... D

Dl.Brediceanu: Absolut. Sunt pentru asta.

Dl.Nonna Otescu: Ce va zice Dl. Bartok se va stenografia şi nu se va mai

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA

putea zice că l'a auzit X sau Y sau că mi se pare că a reeşit cutare lucru din conferinţa lui. Vom avea textul conferinţei.

Dl.Brediceanu: Foarte just-suntem cu toţii de acord.
In chestiunea dela Timişoara, repet că am primit o mulţime de scrisori care ele m'au făcut să trimit această întâmpinare a mea. Acuma ca să discutăm mai departe chestiunea cu muzica ungurească, ar fi să fac o adevărată conferinţă. Dar cred că acuma nu este cazul.....

Dl.Brăiloiu: Sunt aci două motive de nemulţumire. Unul este rolul jucat de Societatea Compozitorilor în legătură cu Bartok şi cu venirea lui în ţară. Aci este un rând de motive. A doua serie de motive, de nemulţumiri pur personale.....

Dl.Brediceanu: Nu, nu, Au fost nemulţumiri cu Kodaly mai mult.

Dl.Brăiloiu: Dar nu ne priveşte Kodaly.

Dl.Brediceanu: Iar în ceeace priveşte Societatea Compozitorilor eu vi-am adus la cunoştinţă că omul acesta face şcoală şi că în urma influenţei lui se afirmă că muzica românească trebue atribuită muzicii românești.

Dl.M.Jora: Evident că trebue să luăm act de ceeace spui D-ta. Este foarte grav.

Dl. C.Brăiloiu: Insă nu ne-o dovedeşti cu nimic. Eu vreau dovadă.

Dl. Brediceanu: Iată dovedesc.

Dl. M.Jora: Dacă spui D-ta că Enescu vrea să te înjunghie pe D-ta sau pe mine este desigur foarte grav, dar trebue să dovedeşti.

Dl.C.Brăiloiu: Aşa cum spui D-ta că patru oameni au inetrpretat aşa conferinţa dela Radio, Aceasta nu dovedeşte nimic, pentru că îţi opun cele 10 volume, pe care le-am adus aci de faţă, şi care îţi probează contrariul.

Dl. T.Brediceanu: Cel de acuma nu a vorbit aşa de obiectiv. ca cel dinainte de războiu.

Dl.M.Jora : Aceste cărţi sunt scrise, pe când d-ta opui interpretări ale unor conferinţe la Radio.

Dl.C.Brăiloiu: Iar în ceeace priveşte Societatea, Bartok este separat de Kodaly. Să nu-i amestecăm nu au nici o legătură.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

Dl.T.Brediceanu: Eu socotesc că de îndată chestiunea este pusă de mine, aşa, Dvs. trebue să luaţi act şi vă fac în această privinţă şi o propunere concretă : Noi să luăm lucrările acestea a lui c Kodaly şi să le studiem, să vedem până la ce limită sunt românești. Să facem o bibliotecă a tuturor acestor compoziţiuni bănuite că ar fi românești. Să ne sesisăm şi vom găsi mijloacele ăi posibilităţile ca să ne procurăm sau să copiem aceste opere.

Dl.M.Jora: Ai pomenit D-ta în întâmpinare de "Dansurile de pe Mureş" ale lui Kodaly. Acelea sunt Ungureşti?.

Dl. Brediceanu: Sunt românești. Perfect românești.

Dl.M.Jora: Dar mi se pare că se spune " Dansuri de pe Mures" cum s'ar spune "Dansuri de pe Dunăre, sau dupe dâmboviţa. De ce neapărat nevoie să spuie"dansuri românești de pe Mureş?. A, dacă ar fi spud "Dansuri românești de pe Mureş" erea altceva. Atunci ar fi grav. Dar dacă spune numai "Dansuri depe Mures" nu găsesc nimic grav. Este oare Mureşul ne românesc ca să trebuiască să fie spus el "Dansuri românești depe Mureş?

Dl.Brediceanu: Gravitatea este faptul că le-a scris Kodaly şi el nu spune că sunt românești.

Dl.M.Jora: Dar nu spune nici că sunt xxx ungureşti.

Dl.Nedelcu: Are o introducere o limbile ungară franceză şi engleză unde le dădrept săcueşti.

Dl.C.Brăiloiu: Unde este volumul ?

Dl.Nedelcu: Sunt afirmate aceste lucruri în pagina I-a, într'o carte de propagandă. Spune că sunt din cele mai vechi melodi săcueşti. Ori ele sunt din cele mai curate melodi xx românești.

Dl.M.Jora: Nici vorbă că sunt românești.

Dl.C.Brăiloiu: Dar de ce nu aduceţi partitura? Eu înţeleg să discut aci pe dovezi. Eu am adus aci operele complecte ale lui Bartok. De ce nu aduceţi şi Dvs. dovezi certe pe care să putem discuta.

Dl.T.Brediceanu: Dacă ştiam xxxxxx le aduceam de acasă.

Dl.M.Nedelcu: Eu am văzut partitura. Sunt melodi perfect românești.

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

= 16 =

Dl.M.Jora : Eu nu spun asta. Zic că nu spune Kodaly că sunt ungureşti.

Dl.Brediceanu: Dar pretează la confuzii.

Dl. M.Jora : Dar ce-i faceţi proces de intenţii ?

Dl.Brediceanu: Pentru că le cunoaştem teza lor şovinistă.

Dl.M.Jora: Va să zică, ei nu mai pot scrie muzică românească ?

Dl.Brediceanu: Ba da, dar să spue că e românească.

Dl.M.Jora : Si Bartok a scris " " şi nu a spus că sunt româneşti. Cu toate acestea toată lumea ştie că sunt românеşti.

Dl Brediceanu: Eu propun din nou să ne procurăm aci la Societate toate aceste opere.

Dl.Nonna Otescu: Eu socotesc că s'a făcut o mare greşeală că s'a adus în discuţie cazul Kodaly când era vorba numai de Bartok.

Dl.Brediceanu Este de apreciat.

Dl.Nonna Otescu: Să zicem că s'a făcut o mare greşeală că s'a cântat "Psalmus Ungaricus". Dar de ce să fie greşeală dacă organizăm un concert românesc de muzică românească la graniţa de vest cu concursul lui Bartok ?

Dl Brediceanu: De sigur, de sigur.

Dl. Nonna Otescu: Si la acest concert ia parte cine ? Dl. Bela Bartok, memebru la noi în Societate. Va să zică chiar cu aceasta Dl. Urlăţianu ar fi scuzat. Chiar dacă concertul s'ar fi crezut unguresc la început, era de fapt o manifestaţie românească în acel centru, dupe manifestaţiile care susţineţi că au fost ungureşti.

? Si tocmai când vine concertul românesc, tocmai pe acela să nu-l mai dai ?

Dl.C.Brăiloiu: Dar chestiunea este foarte simplă, pentru numele lui Dumnezeu ! Am primit de acolo de la Timişoara invitaţia să facem un concert românesc cu opere de compozitori Români la Timişoara, care concert a fost zădărnicit. La acest concert am invitat pe Dl.Bartok să participe. Ce este de zis la aceasta ? Vă rog

..//..

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

pronunţaţi-vă asupra acestei chestiuni. Am făcut rău când am primit oferta de a face un concert românesc la Timişoara şi când l'am invitat să participe şi Dl.Bartok ?

Dl.Imbroane : Da, dar placa nu s'a pus pentru că s'a opus Primăria şi Ministerul.

Mai întâi chestiunea merită să o punem din punct de vedere românesc, Dvs. sunteţi reprezentanţii artei. Eu aci, nu reprezint Ministerul, fiindcă nu Ministerul a intervenit în chestiune ci Primăria de la Timişoara şi opinia publică de acolo pe care eu aci o reprezint. Va să zică o chestiune prealabilă. A doua. Să nu credeţi că noi l'am pus la cale pe Dl. Brediceanu sau Dl. Brediceanu pe noi. Vă rog să clarificăm chestiunea ca să nu se vadă că nu este vorba de un atac de vrăşmăşie.

Dl. Nonna Otescu: Nu, nu.

-------ooo-------

https://biblioteca-digitala.ro

[Institut] BIBLIOTECA de Folclor

18

Noi reprezentăm opinia publică şi Dl.Brediceanu prin memoriul înaintat nu a făcut decât să reprezinte opinia publică din Ardeal şi eu o reprezint pe aceia din Banat. Când am auzit eu personal de această chestiune, am fost la Timişoara şi am văzut că opinia publică de acolo era alarmată de "Psalmus Hungaricus" şi nu înţelegea ce are a face Bartok şi aşezarea plăcii comemorative la casa lui. Primăria Timişoara şi nici Dvoastră nu sunteţi vinovaţi. Este vinovat Urlăţianu, care a făcut o acţiune pers onală.

Cât este de adevărat, vă documentez prin următorul lucru : Primarul în faţa mea a chemat pe Dl. Grădinaru, care este seful Serviciului cultural al Primăriei, şi l'a întrebat "Grădinarule ce este cu concertul cu Psalmus"ungaricus ? Si este vorba să faceţi ceva cu Bartok " Eu nu ştiam de acest memoriu al D'lui Brediceanu către Societatea Compozitorilor din Bucureşti i s'a dat atunci răspunsul că Societatea Compozitorilor din Bucureşti are iniţiativa. Atunci vedeţi că faţă de Dvs. affirmat tocmai contrariu.-

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

19

Dl.Nonna Otescu. : Noi am fost sezizaţi printr'o hârtie a Primăriei,cu No.184.Va să zică ei,nu noi,am început.

Dl.A.Imbroane : Domnul Urlăţeanu fiind aşezat în clădirea Teatrului,a făcut o acţiune personală,şi a mers atât de departe încât a revoltat Primăria,când a văzut că se cântă Psalmus Hungaricus şi este o opinie publică formată în Timişoara care a comentat faptul în sens naţional.Cum vreţi Dvs.ca opinia publică românească să nu se irite şi să nu se supere ? A venit apoi chestiunea Bartok.Am crezut că nu este oportun ca să continuăm acţiunea aceasta. In chestiunea Bartok este o parte artistică : vă priveşte pe Dvs.Noi n'am venit decât ca modeşti reprezentanţi ai opiniei publice să vă arătăm că acţiunea de la Timişoara nu este primită de opinia publică şi nu este a Primăriei,ci este,după noi,o greşeală personală a lui Urlăţeanu,care a mai făcut greşeli şi le face mereu şi va răspunde personal pentru ceeace face. Partea artistică a problemei,în ce priveşte muzica populară,aceasta vă priveşte pe Dvs.Noi vă rugăm numai ca şi Dvs.aţi şi făcu acest pas - să găsiţi legitimă revolta opiniei publice dintr'o parte de frontieră a ţării, de unde ni se perindează diverse ecouri de peste frontieră care nu ajung până la Bucureşti.Noi avem şi o anumită resonanţă din trecut,pe care Dvs.fraţii noştrii mai mari,trebuia să o înţelegeţi şi să nu vă mire când ne ating asemenea lucruri mai direct,pe noi.

Si atuncia,să nu vedeţi în noi reprezentanţii Ministerului,ci reprezentanţii opiniei publice,care vine să vă arate mai întâi că aţi fost induşi în eroare de Dl.Urlăţeanu,de care am constatat cu plăcere că Soc. Compozitorilor este absolut străină şi că nu înţelege să se abată dela aceiaşi atmosferă românească pe care a ţinut-o şi până astăzi.

Dl.Urlăţeanu a şi fost dealtfel pedepsit de către Primărie căci i s'a luat conducerea orchestrei pen-

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

tru faptul că a avut curajul să iniţieze lucruri despre care şeful cultural nu avea nici o cunoştiinţă şi mai ales pentru faptul că a afirmat că iniţiativa era a Dvs,ceiace nu a fost cazul.

Că dl.Brediceanu a adus pe Bartok în legătură cu Kodaly,nu Domnia-sa l'a adus,ci opinia publică,alarmată de iniţiativa pornită de dl.Urlăţeanu şi continuată prin dl.Bartok.Noi ne închinăm în faţa reprezentanţilor muzicii,dar dacă opinia publică este alarmată,atunci noi rugăm să se amâne,ceace a şi făcut Primăria din Timişoara când a trimis aici o adresă prin care a arătat că renunţă la tentativa făcută de ei-şi de fapt nu a făcut-o Primăria în numele opiniei publice ci a făcut-o Urlăţeanu - aşa că satisfacţiunea opiniei publice s'a dat şi că români suntem mulţumiţi.

Chestiunea cealaltă,ce fac compozitorii maghiari cu muzica noastră,aceasta rămâne să o vedeţi Dvs.Compozitorii,în mod ştiinţific,documentar.

In ceace priveşte pe Bartok,nu putem trece la ordinea zilei vă rog să credeţi că întreaga opinie publică din Ardeal,care a lust act de această conferinţă şi care este oarecum alarmată, doreşte să vadă pe reprezentanţii muzicii româneşti stând alături de noi,apărându-ne faţă de valurile de peste Tisa.Dl.Tiberiu Brediceanu,care a apărat întotdeauna tradiţia muzicii româneşti şi ea această apărare a muzicii naţionale,era firesc să fie acela care să fi venit cu acest memoriu.El vine cu aceleaşi sentimente pe care le-a avut şi tatăl său în aceiaşi tradiţie frumoasă românească şi noi ne-am bucurat să-l vedem spunându-ne " dar pentru Dumnezeu,ce se întâmplă aici ? "
Este desigur o eroare a Dlui.Urlăţeanu,dar este bine să se lămurească şi în stil mai mare.Trăim în vremuri de ispite şi este bine să ne luminăm atitudinile faţă de aceste ispite.

Dl.Nonna Otescu: Dar conferinţa lui Bartok la Bucureşti este bună ?

Dl.Imbroane A. : Desigur că da.

Dl.T.Brediceanu: Sunt total pentru.

Dl.Nonna Otescu: La un caz,după cum puneţi Dvs.tema,Bartok,dacă s'a dat de partea ungurilor şi a zis că muzica românească este inexistentă,vom avea o lucrare în plus de a lui Bartok ca să dovedeas-

https://biblioteca-digitala.ro

că contrariul,Dealtfel avem toate lucrările lui şi nu le poate desminţi.

Dl.C.Brăiloiu : In ceiace priveşte Timişoara,noi ştiam ca este iniţiativa orchestrei care aparţine Municipiului /care ne-a scris nouă/, dar în momentul când am aflat că într'o măsură cât de mică este socotită ca inoportună de o autoritate publică oarecare,am fost noi cei dintâi care am hotărât să nu ne mai amestecăm în această chestiune.

Dl.A.Imbroane : Un detaliu,ca să vedeţi cum de s'a putut alarma opinia publică.Prospectul public,astă toamnă,în preajma concertului dat de Kodali a fost afişat cu emblema maghiară a Oraşului Timişoara.Astăzi avem o emblemă românească.Pe prospect stă negru pe alb emblema maghiară, Si atuncia eu i-am spus şi i-am arătat să nu se ofenseze,dar vorbesc ca român şi dl.Urlăţeanu la banchetul dat lui Kodali i-a spus : "Dta.nu te afli aici între români sau unguri,ci între cetăţeni ai oraşului Arad",şi aceiaşi notă a transilvănismului,ca şi la Arad e în toate oraşele din Ardeal Acesta este foarte greu de suportat,să ni se spuie că în oraşul Timişoara nu sunt unguri,nemţi şi români,ci numai cetăţeni ai oraşului Timişoara şi că dl.Urlăţeanu vine şi îi reprezintă pe aceştia.

Dl.Nonna Otescu : Ne daţi voie să vă întrebăm atuncia,de ce de atunci şi până acum nu a luat Primăria măsuri ? Noi habar neavând de ce face dl.Urlăţeanu,ne pune pe noi în trista situaţie să corespundem cu dl.Urlăţeanu ca şi cum am corespunde cu Primăria Timişoara. Cine este vinovat ? Este primăria din Timişoara.

Dl.Imbroane A. : Dl.Brăiloiu a fost la Timişoara.Putea să vă spuie cu cine a vorbit : cu dl.Urlăţeanu sau cu Primăria ?

Dl.C.Brăiloiu : Eu m'am dus la Timişoara,de acord cu dl.Nonna Otescu, tocmai pentru că acest raport nu era sigur că corespunde situaţiei.Si am văzut că birourile dlui.Urlăţeanu erau la Primăria Timişoara.Teatrul aparţinea Primăriei, orchestra era a Municipiului, am văzut programul şi programul de asemenea era dat de Primăria Timişoara, aşa că nu începe discuţiune că acele vorbeam cu Primăria Timişoara.

Dl.Nonna Otescu : Scrisoarea intervenită între ei şi noi era tot a Primăriei Timişoara.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

22

Dl.C.Brăiloiu : Si totuşi nu ni s'au părut suficiente şi ce aceia m'am dus la Timişoara să văd cum va fi primit Bartok.

Dl.Nonna Otescu : Cât despre placă,după ce am fost invitaţi,ca nu cumva să stea scris acolo cine ştie ce,pe care noi să-l iscălim,ne-am interesat şi am controlat textul care urma să stea scris pe placă.

Dl.A.Imbroane : Era imposibil ca Societatea Compozitorilor români să apară colaborând la aşezarea unei plăci a lui Bartok din Sân Micăluş. Era imposibil.Opinia publică nu ar putea să înţeleagă,când avem revizionism şi antirevizionism - vorbim între noi şi putem spune - când guvernul actual a luat măsuri să nu se mai facă alegeri comunale în Municipiile de la frontieră,ci să lase comisiile interimare ca să ne dea nouă putinţa să romanizăm aceste oraşe,când sunt acolo constituiţi în ligi de permanentă ameninţare la adresa noastră,aceasta nu se putea.Dl.Urlăţeanu este vinovat că a făcut aceasta.In mintea noastră nu a fost nici un fel de acuzaţiune la adresa Dvs.,dar am voit să limpezim chestiunea şi suntem fericiţi că am lămurit-o şi că este clar că nu din vina Dvs.s'a făcut,ci din vina dlui.Urlăţeanu.

Dl.Nonna Otescu : Este vina Primăriei că l'a lăsat să facă.

Dl.T.Brediceanu : Clandestin.

Dl.C.Brăiloiu : Si-a făcut el hăartie cu en tête ? Dar a cântat la Timişoara şi pe afiş era "Orchestra Municipiului Timişoara",cu adresa ei.Pentru că altfel îl eprea.Prin urmare nu poate fi discuţiune.

Dl.Nonna Otescu : Apoi a trecut timp şi nu a,luat Primăria nici o măsură.

Dl.C.Brăiloiu : Si când vine Bartok,ne pomenim dintr'odată în faţa unei întregi chestii.

Dl.A.Imbroane : Pentru că se speria-se opinia publică şi s'a spus :"Până unde merge această chestiune ".Au sărit oamenii să vadă ce este aici.Dl.Urlăţeanu era gata să se ducă la Budatespta.Două compoziţiuni ale lui Drăgoiu ca să fie reprezentate în Budapesta.Vă închipuiţi.....

Dl.Nonna Otescu : Aceasta n'ar fi fost rău.Era bine.

Dl.Jora M. De ce era rău ?

Dl.Nonna Otescu : Aia era treaba lui.

Dl.Jora M. Dar eu nu văd nimic rău.Este o greşeală că s'a dat Psalmus

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

Hungaricus,dar dacă puteam să cântăm lucruri româneşti la Budapesta,era foarte bine.

Dl.Tib.Brediceanu: Desigur era foarte bine ,am fi fost foarte mândri.

Dl.A.Imbroane : Se arată însă oarecare ostilitate faţă de Bucureşti pe motiv că nu ar pricepe muzică.Eu mă fac forte să vă fac dovada aceasta: s'a sugerat Dlui.Drăgoiu ideea că nu este bine să şi le cânte la Bucureşti,ci să meargă la Budapesta.

Dl.I.Nedelcu : Se ancheta în chestiunea aceasta,discret,de câteva luni de zile şi vreau să vă comunic rezultatele şi unele din observaţiunile căştigate în timpul acesta şi care sunt foarte preţioase pentru discuţiunea noastră şi aduc lămurirea ei definitivă. Chestiunea Bartok a început în momentul când ne-am sezizat faptul de a vedea că un program,un prospect de concert anunţă,încă din astă toamnă,cu en tête-ul Primăriei,patru concerte în care nu figurează nimeni dintre compozitorii români decât cântece de C.Brăiloiu şi ceva de Drăgoi.

Dl.C.Brăiloiu : Aceiaşi situaţie este şi la Bucureşti,cu lunile.Si nu se alarmează opinia .Nu puneţi degetul pe rănile noastre.Nu se ştie ce aţi putea auzi ca reprezentanţi ai Ministerului.

Dl.I.Nedelcu. : Avem cunoştiinţă de felul cum este înterpretat Psalmus Hungaricus şi indiferent de toate dovezile pe care le-am avut ulterior,întreaga lume din Timişoara ştia că acest Psalmus este o nevinovată rugăciune scrisă pentru unguri,ci este o înterpretare vădită a revendicărilor lor iredentiste de astăzi.

Dl.Nonna Otescu : Dumneata ai ştiut treaba aceasta după ce s'a cântat Psalmus Hungaricus şi după ce s'a făcut prospectul şi acum vii şi te adresezi numai Societăţii Compozitorilor şi vii şi opreşti un concert românesc al lui Bartók ,- nu un concert cu Bartok,în loc să fi luat măsuri de acest fel atuncia.

Dl.I.Nedelcu : S'au luat de atunci măsuri.

Dl.Nonna Otescu : La ce au dus ? Aţi dat afară pe Urlăţeanu; bine aţi făcut; Dar de ce nu l'aţi dat afară la timp,că atuncia nu mai corespondam cu el.?

Dl.Imbroane : Nici nu am ştiut că o să se pue chestiunea cu Compozitorii. Dacă am fi ştiut,cu mare cinste vă convocam de mult pe toţi. Dar nici nu am ştiut şi nu am putut să ştim,cu atât mai mult cu cât nimeni acolo nu a văzut corespondenţă din partea Societăţii

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Compozitorilor ci s'a ştiut că în cauză este Primăria şi Prefectura.Ori Primăria ea însăşi nu ştia nimic şi de câte ori era întrebată in legătură cu această venire a unui mare număr de artişti străini,totdeauna spunea " cei dela Bucureşti ; de acolo ni se trimit toţi aceşti artisti".Atuncia rândul trecut, făcând în prezenţa Dlui.Secretar General o şedinţă comună,cu Prefectul,cu Primarul şi cu Consiliul comunal,s'a lămurit lucrul pentru că era într'adevăr la mijloc o păcăleală,ori o copilărie vinovată.

Vreau să fac dreptate în ceiace priveşte participarea Societăţii Compozitorilor la placă.Eu cred că Dvs.sunteţi perfect acoperiţi când,având o hârtie cu en-tête-ul Primăriei în mână şi cu emblema Primăriei de astăzi a Timişoarei,sunteţi invitaţi să participaţi.Cred că aţi putut crede că Oraşul Timişoara vă invită şi din momentul acesta,sunteţi acoperit.

Dl.Nonna Otescu : Vă suntem recunoscători că ne-aţi lămurit.Regret însă că nu ne-aţi lămurit mai de vreme.

Dl.A.Imbroane : Dvs.sunteţi martori că eu nu v'am rugat să veniţi la mine ca reprezentantm al autorităţii.Eu am venit,Nici nu v'am telefonat Dvs.şi vam spus la Minister că nu m'am gândit un singur moment să vă trag la răspundere.Nici nu am pretins măcar să veniţi la Minister ci am telefonat Dlui.Director ca să afle adevărul,fiindcă ştiam că nu putea fi iniţiativa Dvs,eram convins că nu putea fi.....

Dl.Nonna Otescu : Aţi avut proba scrisă.

Dl.C.Brăiloiu : Rămâne în picioare acuzaţiunea adusă lui Bartok.Trebuie discutată.

Dl.T.Brediceanu : Ea se reduce la următorul lucru : întâi este conferinţa auzită în toate părţile în care dl.Bartok a prezentat chestiunea muzicei noastre cu totul inferior.Vă trimit persoane care pot fi martore.A pus un cilindru vechiu şi a spus : aceasta este melodia românească.După aceia a pus un cilindru bun şi acela era muzica ungurească.

Dl.C.Brăiloiu : Dle.Brediceanu,nu se poate discuta aşa.Dl.Bartok este un om de ştiinţă.Eu nu pot discuta cu opinia publică.Dta.poţi să-ţi dai seama,căci eşti şi avocat : trebue să-l judecăm după ce a scris,altfel judecata este nedreaptă.

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Dl.T.Brediceanu : Conferinţa aceasta era menită să creieze anume atmosferă în opinia publică.Aceasta era scopul oricărei conferinţe. De aceia pot invoca dovada opiniei publice în privinţa conferinţei.

Dl.C.Brăiloiu : Am aci cărţile lui Bartok.De ce nu vreţi să intraţi în discuţia lor ?

Dl.T.Brediceanu : Nu aveţi răbdarea să mă ascultaţi.Lucrul principal a fost ultima lui conferinţă care a adus nemulţumiri peste care nu putem trece pentru că această conferinţă nu a fost ţinută numai pentru savanţi şi oameni de specialitate,ci a fost ţinută pentru toată lumea.

Dl.M.Jora. : Tocmai cu atât mai mult este atunci necesară conferinţa din astă seară.

Dl.T.Brediceanu : Nu se opune nimeni.

Dl.M.Jora : Nu este cu atât mai oportună,pentru că dacă a spus ceva contra românilor,astăzi nu va putea spune şi opinia publică din Banat va putea fi pusă în cunoştiinţă de conferinţa aceasta care va fi stenografiată şi se va răspândi în Banat pentru ca să fie toată lumea lămurită.

Dl.Nedelcu : Nu putem lăsa totuşi pe Bartok să vorbească într'un chip la Budapesta şi într'altul în Bucureşti.

Dl.C.Brăiloiu : Să ni se arate chipul cum a vorbit la Budapesta.Să ni se aducă această conferinţă.

Dl.T.Brediceanu : Nu putem face intervenţii diplomatice prin legaţia noastră din Budapesta ca să cerem o copie după conferinţa dlui. Bartok.

Dl.Stefan Popescu: Dl.Bartok v'a rugat să conferenţieze la Radio Bucureşti, ca să se informeze opinia publică românească.

Dl.T.Brediceanu: Astăzi va face o impresiune admirabilă,sunt sigur.

Dl.C.Brăiloiu : Dar uite ce spune Bartok,după războiu,în 1920 însă,despre muzica noastră :"....."

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

26

- Maestrul George Enescu se retrage.

Dl.Tiberiu Brediceanu este rugat să continue.

Dl.Tiberiu Brediceanu : Aş vrea să vă spun câteva lucruri în general despre muzica ungurească pe care sunt în măsură să o cunosc poate ceva mai bine.

Inainte de războiu nimeni nu a cutezat să se atingă de muzica românească şi să spună că muzica noastră are nu ştiu ce fel de proveniență străină.Toată lumea a respectat această muzică ca ceva foarte original,mai ales cea din Ardeal,astfel că Ungurii se fereau ca să atingă chestiunea aceasta pentru motivul că după 1600,figurează în colecţia de cântece de Kurutzi,din epoca lui Rakocy,diferite doine româneşti care nu se poate contesta că seamănă cu doinele noastre de astăzi.Erau înainte de războiu buni bucuroşi dacă îi lăsam în pace. Aveau duşmani foarte importanţi şi pe Slavi, De exemplu Slavii îi contestau. Aş putea să vă spun un exemplu clasic : la Budapesta s'a prezentat o orchestră slovacă şi a început să cânte un dans. Slovacii cari erau prezenţi s'au apucat să danseze. Am întrebat a cui este muzica aceia ? Contele..... care era vis-a-vis la masă, zice către nevasta-mea : "Hai să arătăm că şi noi ştim să dansăm dansul acesta", vrând Domnia Sa ca să arate că dansul este unguresc. Nevasta-mea i-a răspuns : " Eu nu am jucat niciodată ceardaş ". Că aşa era la noi : nu ar fi jucat ceardaş pentru nimic în lume ; era infamant. Zice contele : "Ce te faci ? Trebue să-l ştii,să-l joci ".

Si unii s'au sculat dela banchet şi au plecat în faţa acestei demonstraţii extraordinare la adresa muzicii ungureşti.

Acum după războiu,în prefaţa ultimei cărţi, Bartok ia lucrurile în felul acesta. Acuma,eu pe Bartok îl cunosc de mult mai înainte. Il cunosc pe Dl.Bartok din 1910, când am lucrat şi eu în aceleaşi locuri ca şi dl.Bartok şi Preotul Bârlea. După ce a sosit dl.Bartok,mi-a scris câteva scrisori în care mi-a spus că cunoaşte colecţia mea.Foarte elogios scrie dânsul despre lucrările acestea. Si mi-a făcut propunerea să publicăm colecţiunea împreună. Eu mi-am dat seama de cine este Bartok. Nu contest meritele lui ; să se ştie. Ar fi fost o mare cinste ca în colecţia Maramureşului să figureze şi numele de Brediceanu. Eu însă

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA de Folclor

l-am rugat să nu se supere, însă eu altceva am văzut în Maramureş decât dânsul. Fiecare colecţie are o pecete individuală. Este foarte însemnat ce afli de bine să colecţionezi într'un ţinut şi ce nu. Sub raportul acesta, altele vor fi probabil concluziile pe care le voi trage eu din această colecţiune. I-am zis dar că e bine să publicăm separat colecţiunea. Cu aceasta s'a terminat discuţiunea. După războiu, în 1923, prefaţa lui, la început merge frumos, obiectiv, însă la sfârşit sunt vre'o 10 puncte în care susţine teza generală că cântecele noastre din Maramureş sunt influenţate ici şi colo de muzica ungurească. Cu ce dovedeşte ? Mai întâi este o afirmaţie simplă. El susţine că aceasta se poate crede. Eu nu pot să cred. Cine a influenţat mai întâi ? Căci tot aşa de uşor putea-su să ia Românii dela Unguri,ca şi Ungurii dela Români. Cine are deci întâietatea ?

Al doilea lucru, dl.Bartok zice că acestea sunt cântece cu text unguresc. Dar aceasta nu este nici o dovadă. Cu textul nu se poate dovedi caracterul naţional al unui cântec. De pildă cântecul "Pasăre galbenă în cioc" se cântă astăzi la Braşov, aşa : "Az..... /Urmează cântecul cu text unguresc/.

Dar faptul că se cântă cu text unguresc nu este un argument că însăşi melodia ar fi ungurească. Este o melodie luată dela români, cu text unguresc. In această privinţă nu este în cartea dlui. Bartok nici un document, nici o dovadă că melodiile sunt luate dela Unguri.

Eu în cercetările făcute pe baza colecţiei mele, am ajuns la alte concluzii. Dl.Bartók transcrie melodiile într'un ritm care se apropie foarte mult de muzica ungurească. De pildă, melodia aceasta "Vai mândruţo gura ta " se scrie foarte bine într'o măsură de 6/8.Cântecele acestea sunt intitulate de popor "hore". Transcriindu-le aşa, noi ajungem la concluziunea că aceste hore nu sunt melodii ungureşti, aşa cum susţine Dl.Bartok pe baza unei transcrieri într'o măsură inexactă.

Dl. C.Brăiloiu: Aici vorbeşte metronomul.

Dl.Tiberiu Brediceanu : Cunosc eu chestiunea şi cu metronomul. Să nu credeţi că ceva este fixat la fonograf şi autentic. Sub raport tehnic nu se poate discuta. E foarte bine lucrată cartea dlui.Bartok,

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

însă,fără să-i tragă buna credinţă la îndoială,dânsul spune că urechea lui a auzit aşa. Eu am auzit altfel. Colecţia mea din Maramureş, este aproape toată transcrisă în măsura de 6/8 şi prin faptul acesta, caracterul lor românesc este păstrat şi nu se pot reduce aceste melodii ca melodii ungureşti. Gândiţi-vă Dvs.că dl. Bartok, într'un pasagiu dintr'un articol publicat în 1914, în Convorbirile literare, spune despre muzica din Bihor :nu este adevărat; muzica Bihorului este curat românească. Bihorul este în graniţă cu şesul unguresc. Si unde este Maramureşul ? Nu este tot în legătură cu Ungaria ?

Noi nu putem să documentăm superioritatea muzicii româneşti faţă de cea unguresacă sau cea unguresacă faţă de cea românească,decât în felul următor.Am notat aici ca să vă citesc acest punct şi să meargă mai repede, toată teza mea,pe care o reprezint eu,pe care eu o cred mai aproape de adevăr.

"Muzica maghiară nu are altă formă decât "buşke ?" adică un singur fel de melodie. Un fel de doină.

Dl.Nona Otescu: Iartă-mă că te întrerup. E foarte interesant tot ce ne spui,dar ai să ni le spui pe scurt. Este ora două şi ceva, aşa că noi n'o să ne putem da seama de problemă.Nu vrei să facem o şedinţă specială pentru treaba asta ?

Dl.Tib.Brediceanu :Nu am multe lucruri de spus,mai bine continuăm acuma. /aprobări/

Teza mea principală este : Ungurii nu au decât o singură formă muzicală,însă accentuată cum am spus în felul acela.

Dl.C.Brăiloiu: Sincopat.

Dl.T.Brediceanu : Sunt regiuni întregi ungureşti cari nu mai au creaţiune populară.Insă părţile acestea unde Ungurii trăesc în mijlocul marei masse a Românilor,acelea sunt creatoare.Si acele 22 de cântece ardeleneşti,"Erdeli...." cum le spune el,sunt luate din sufletul nostru.Acolo sunt cântece ale noastre.Dela început din vechime deja,s'au găsit totdeauna autori şi compozitori cari să compună un fel de cântec care se aseamănă cu cântecul popular. La noi creaţiunea este aşa de bogată încât nu ajungem să armonizăm totul şi este cu

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOTECA

totul inutil să mai creiem noi.Atunci,aşa din timp în timp apar melodii populare de Bartok sau de alţii, vin lucrările aceste speciale cu nume unguresc,cum de pildă este cartea.....din ultimul timp, pe care când o deschizi, dela a doua pagină vezi că compozitorii Unguri fabrică melodii în scop de a le populariza.Si nu numai melodii,dar şi textul chiar.Aşa ceva nu există la poporu nostru, care este aşa de bogat,încât n'are nevoe ca cineva să popularizeze cântece. Insă compozitorii Unguri în nevoile lor de a populariza cântece la Unguri,i-au melodii populare dela noi,le traduc în ungureşte şi apoi le publică în broşurile lor ca melodi ungureşti. Aceasta în ceace priveşte cântecele.

In ceeace priveşte muzica de joc, Ungurii cunosc exclusiv două forme : "g....." şi "L.....".Aci este o dovadă pe care ne-o dă coreografia asupra caracterului naţional al melodiilor date de Unguri ca melodii româneşti; Ungurii nu pot dansa pe melodiile acelea date de ei ca fiind ungureşti. Ei pot dansa numai în "C....." şi " L.....".Ei nu au coreografia bogată românească. Este o carte a dlui. Varone, foarte groasă, în care s'au colectat numai titlurile acestor dansuri. Cum ştim ritmul lor este de 2/4 şi admirabilul ritm de 6/8, mai mult în Vechiul Regat. Iar în ceea ce priveşte cântecele noastre, ştim cu toţii câte forme sunt, la noi. Ei bine unde sunt colindele ungare, unde sunt cântecele,bocetele, baladele ungare ? Nu au. Nu există.

Si atuncea nu se mai poate afirma că noi am împrumutat dela Ungur Desigur, o influenţă reciprocă există. Când două popoare trăesc amestecate, sunt mici influenţe. Dar important este miezul chestiunii, fondul repertoriului muzical. Iar cu influenţele nu se petrece exact ca şi cu ce se poate observa acolo unde se varsă Timişul în Dunăre. Sunt două culori, dar când a intrat apa rîului în fluviu, şi-a pierdut culoarea şi a căpătat culoarea Dunărei. Nu este o exagerare. Este ceva pozitiv. V'am arătat cât de bogate sunt creaţiile poporului unguresc. Si atuncea ei să vină să spună că noi îi imităm ?

Dl.Jora.Dar nu ne-ai dovedit că Kodaly susţine că "dansurile de pe Mureş" sunt ungureşti.

Dl.Tib.Brediceanu: Kodaly deşi publică melodii româneşti,nu spune nicăeri

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

30.

că sunt româneşti.

Dl.Jora.Dar nu spune nici că sunt ungureşti.

Dl.T.Brediceanu: Dl.Bartok o afirmă,Insă trebueşte dovedit. Si eu afirm nu poate să fie o influenţă pemtru faptul mulţimei melodiilor noastre populare.Influenţa este inversă,nu aşa cum o prezintă Dl. Bartok.

Dl.Nona Otescu: Pe noi ne-ai convins pe toţi,dar problema trebue să se arate şi în mod public.

Dl.Tib.Brediceanu: Pe mine opinia publică m'a sezizat şi este aci mai mult o chestiune de orgoliu naţional.

Referitor la colecţiunea Maramureşului,mai este un lucru de spus. Muzica ungurească este de o sterilitate nemaipomenită. Nici dragostea lui Bartok pentru muzica românească nu trebue să fie interpretată aşa ca şi când Bartok ar vrea să ne fericească. Bartok ne-a făcut un mare serviciu, că ne-a dus muzica noastră în străinătate, dar i-am făcut şi noi lui un serviciu pentrucă a prezentat un lucru care i-a făcut şi lui onoare.

Dl.M.Jora.Aici ai perfectă dreptate.

Dl.C.Brăiloiu: Cred că Bartok nu a făcut acest lucru din pură dragoste pentru noi,ci dintr'un interes obiectiv pentru muzica populară. Dar indirect ne-a adus servicii.

Dl.T.Brediceanu: Nu contest.

Dl.C.Brăiloiu: Să mai spun ceva. Eu în aceasta mă deosibesc de d-ta : nu consider această afirmare a influenţii ca ceva jignitor. Dimpotrivă. Procesul de absorbire a elementelor străine când se exercită de un geniu creator natural, este exact asemanător cu ceace fac compozitorii când compun pe teme vechi. Palestrina nu are idei proprii. Toate sunt luate din alte lucrări. Incetează el de a fi Palestrina ?

In al doilea rând este incontestabil că este o influenţă. In Regat se discută acum intinderea doinei proprii zise care trece departe de hotarele ţării. O găsim la Ruteni, la Ruşi, am auzit-o la Bulgari. Ceia românească însă are o nuanţă particulară. Eu deci nu consider jignitoare afirmarea unei influenţe din moment ce există un geniu creator particular românesc.

https://biblioteca-digitala.ro

Institutul BIBLIOTECA

31.

Dl.Tib.Brediceanu: Jignitoare este teza că am luat melodii dela Unguri.

Dl.C.Brăiloiu: Bartok spune că sunt unele lucruri în stilul românesc,care s'au născut sub influenţa unui stil ungurese.

Dl.T.Brediceanu :Stilul nostru după cel unguresc ?! In Ardeal nici un om nu va confunda o melodie românească cu una ungurească, aşa de deosebite sunt.

Dl.C.Brăiloiu: Nu tăgăduiesc că ai dreptate, dar eu personal nu consider aceasta în ştiinţă ca jignitor.

In al doilea rând,dacă d-ta socoteşti aceasta drept jignitor atunci aveai datoria să-l combaţi pe Bartok cu contra-argumente.

DD.T.Brediceanu: L'am combătut cu lucrările mele.

Dl.C.Brăiloiu: Nu ai polemizat cu Bartok.

Dl.T.Brediceanu: Polemizez aici.

Dl.C.Brăiloiu: Aci D-ta vorbeşti cu mine şi mă convingi.Dar problema se petrece pe plan internaţional. Lucrările lui Bartok sunt scrise nemţeşte şi frenţuzeşte.

Dl.Imbroane : Dl.Brediceanu este cel mai competent să o facă.

Dl.Brediceanu : Bucuros voi spune la toată lumea aceste lucruri.Am ţinut numai să vă spun aceste lucruri şi să vă rog să fiţi de părerea mea în această chestiune. Noi avem aici o bibliotecă de opere muzicale,dintre care multe,noi Ardelenii,le ştim că sunt dela noi.Să mă credeţi că este importantă chestiunea. Societatea Compozitorilor să o urmărească şi să nu lase pe alţii să-şi bată joc de noi,avem aci o orchivă în care ar fi bine să strângem de aici înainte toate documentele necesare apărării muzicii noastre naţionale.

Ne mai luând nimeni cuvântul,şedinţa se ridică la orele 14.50.

Stenografiat de Henri Stahl

Stenograf prim revizor al Senatului

Bucureşti,Popa Petre 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

IV. NOTE ŞI DISCUŢII

CONTINUITATE ŞI ÎNNOIRE ÎN CERCETAREA CULTURII POPULARE ROMÂNEŞTI*

Acad. SABINA ISPAS

În România au circulat, în ultimele două secole, tipărite în periodice sau în volume autonome, numeroase creaţii şi informaţii folclorice – texte poetice sau în proză, dar şi cântece, rituale sau nerituale, alături de unele date despre obiceiuri, tradiţii, „credinţe" etc. –, uneori stilizate sau „aranjate" prin strădania unor intelectuali implicaţi în activităţi de identificare şi definire a „specificului românesc". Despre acestea se spune, de obicei, că sunt forme reprezentative de expresie a „culturii ţărăneşti". (Trebuie să avem în vedere că, numeric, populaţia României trăitoare în mediul rural o depăşea, în prima jumătate a secolului al XX-lea, pe cea din spaţiul urban.) Tot în această vreme, mari creatori care activau în mai toate domeniile artei au folosit cultura populară drept „sursă de inspiraţie". Acest segment al culturii naţionale, folclorul – folosim termenul în sens larg, aşa cum l-am definit în mai multe materiale publicate anterior[1] –, a fost prezent în viaţa spirituală a românilor sub diverse forme: de la expresia directă, genuină, pe care o cunoştea şi, obişnuit, o aplica în viaţa cotidiană fiecare persoană, indiferent de categoria socioprofesională căreia îi aparţinea – de gen, vârstă, zonă geografică, până la marea creaţie – muzicală, literară, plastică, coreică etc. – rezultată din asimilarea valorilor folclorului tradiţional în informaţia personală a creatorilor din cele mai diverse domenii care, prin lucrările lor, se adresau unei elite rafinate. În acest fel, de-a lungul unei perioade care cuprinde aproximativ patru generaţii, s-a putut

* Unele opinii prezentate în acest material se regăsesc în lucrarea *Strategia de dezvoltare a României în următorii 20 de ani*. Volumul I. Coordonator acad. Ionel-Valentin Vlad, Preşedintele Academiei Române, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2015, cap. *Cultura românească între naţional, localizare în zona proximă şi universal – Europa multilingvistă, cultura electronică*, domeniul *Etnografie şi folclor*.

[1] Sabina Ispas, *Folclorul – dimensiune a istoriei naţionale*, în „Academica", anul II, nr. 3, 1992; Idem, *Folclorul – proces viu de creaţie*, în „Academica", anul III, nr. 8, 1993; Idem, *On Non-Conventional Archives in the Super-technological Society of – Today*, Korean National Commision for UNESCO, Seoul, 2000; Idem, *Identificarea, conservarea şi valorificarea unor componente ale culturii orale. Asumarea identităţii culturale*, în *Patrimoniul cultural naţional. Strategia conservării, o strategie a integrării în circuitul valorilor europene*, Bucureşti, 2000; Idem, *Some Considerations on the Ethic Issues in Folklore Today*, în *Authenticity, Whose Traditions?*, Budapest, 2002. Idem, *Cultură orală şi informaţie transculturală*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2003; Idem, *The Archives of Folklore and Ethnography*, în „Jahrbuch des Osterreichischen Volksliedwerkes...", Band 53–54, Wien, 2004–2005, p. 62–70.

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 241–253

https://biblioteca-digitala.ro

defini şi impune un „model" cultural românesc pentru realizarea căruia mari personalități, cu autoritate socială, culturală, politică şi economică au selecționat şi ordonat atent componente acceptate ca valori emblematice naționale. Aşa s-au născut „marile mituri" (termenii fiind folosiți, desigur, în sens metaforic sau alegoric, în niciun caz, tehnic), despre care s-a scris atât de mult şi s-au identificat, parcimonios, câteva elemente de referință care, extrase din context, au devenit „mărci identitare": doina, cântecul eroic şi balada, unele piese ale costumului țărănesc de sărbătoare, covorul din lână decorat cu motive tradiționale, lucrări din lut şi lemn, componente ale alimentației tradiționale, ale locuirii etc.

Mai mult de un secol şi jumătate, folclorul (cultura populară, profundă, tradițională) a fost privit dintr-o perspectivă relativ „romantică", cu multă tandrețe şi respect. Mai ales unii dintre intelectuali au idealizat, uneori, sau au interpretat prin prisma propriilor viziuni savante despre lume şi viață, tradiții, obiceiuri, credințe, expresiile lor literare, muzicale şi coreice, fără a reflecta, suficient, la sensurile de adâncime pe care le transmiteau acestea dinspre creatorii şi consumatorii genuini. Avantajul acestei efervescente mişcări care evidenția interesul larg pentru „cultura populară" a făcut ca, în acelaşi timp, să fie acumulate numeroase documente alcătuite după metodologii ştiințifice din ce în ce mai riguroase, fapt care a impus specializarea unor intelectuali, cu precădere filologi, istorici, geografi, şi o cooperare tot mai strânsă a acestora cu lumea savantă din Europa. Folcloristica şi etnografia, urmate de etnomuzicologie, au avut un teren deosebit de fertil pentru constituire şi dezvoltare [2].

Oferta pe care o pot face etnologii români astăzi nu numai că ar completa viziunea „celui din afară" despre „cultura unor autohtoni" dintr-un spațiu bine circumscris, aşa cum a fost aceasta analizată, interpretată şi sistematizată în ultimele decade ale mileniului trecut, dar poate ajuta şi la descifrarea a numeroase subtilități, sensuri şi semnificații pe care le pot „citi" numai cei care cunosc sistemul culturii orale româneşti, în integralitatea lui. De aceea, studiul şi interpretările fenomenelor, în prezent, ar trebuie realizate din perspectiva sincretică specifică culturii tradiționale orale (sincretism de limbaje), cercetarea etnologică fiind adesea, fără putință de tăgadă, o cercetare interdisciplinară.

Pentru existența culturii de tip folcloric din România, în noul mileniu se prefigurează conjuncturi asemănătoare celor de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea. Atunci au fost identificate şi acceptate cele mai robuste şi active componente ale tradiției româneşti. Acestea au fost selectate şi valorificate, mai ales de către elitele ideologice şi politice, în scopul demonstrării

[2] Toate etapele care au premers cercetarea actuală, contemporană, din România, în domeniile etnologice, ar trebui să fie prezentate prin studiile de referință elaborate atunci, traduse şi în limbi de circulație internațională. Pledăm pentru publicații bilingve – în limba română şi în limbă străină – pentru a păstra demnitatea limbii naționale care se cade să fie folosită ori de câte ori sunt prezentate puncte de vedere ale specialiştilor din România, ea fiind una dintre limbile Uniunii Europene cu statut egal față de celelalte.

https://biblioteca-digitala.ro

specificului identitar național. (Secolul al XIX-lea a fost numit *Secolul națiunilor*.) Un program asemănător, al cărui scop ar trebui să fie, prioritar, conservarea acelor componente ale culturii tradiționale românești care au fost identificate ca purtătoare ale specificului identitar – local, zonal, regional –, care se cade a fi „salvgardate", ar trebui să fie proiectat şi aplicat în momentul actual, când mondializarea culturală, bine articulată, dispune de mijloace de comunicare în masă, la mare distanță, de largă cuprindere şi cu excepțională putere de penetrare. Existența unor „legi ale patrimoniului" sau a unui „cod" al acestuia sunt nu numai insuficiente, ci chiar inoperante, pentru că elaborarea lor este un act mecanic, tributar unui limbaj juridic relativ străin de acea mare diversitate a tipurilor, stilurilor, mijloacelor de expresie, domeniilor etc. în şi prin care se manifestă patrimoniul cultural al unei țări.

Remarcabile planuri de cercetare cu profil academic, concepute şi aplicate în secolul al XX-lea, au făcut ca în România să fie proiectate instrumente fundamentale de lucru pentru domeniile folcloristicii, etnomuzicologiei, etnocoreologiei, etnografiei, care au fost, ulterior, elaborate în conformitate cu normele savante acceptate internațional. Dintre acestea amintim: tipologii de gen şi specie conținute în *Colecția națională de folclor* (CNF), *Atlasul etnografic român* (AER) şi seriile de *Documente etnografice* (DER)*, Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, *Sinteze teoretice* (Tratat de etnologie) etc., totalizând, în ansamblu, circa 60 de volume, cărora li se adaugă numeroase antologii (literare, sonore, de imagine) şi două periodice cu impact național şi internațional: „Revista de etnografie şi folclor/Journal of Ethnography and Folklore" şi „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «Constantin Brăiloiu»". (Ne referim, aici, la publicațiile Institutului de Etnografie şi Folclor al Academiei Române, dar nu le trecem cu vederea nici pe cele ale institutelor academice din Cluj şi Iaşi, precum şi remarcabile publicații apărute sub egida universităților, muzeelor, a diverselor centre culturale sau editate de specialişti independenți.)

În ultimele decenii ale secolului trecut au apărut şi câteva lucrări despre cultura populară românească elaborate de personalități din afara României, care se bucură de prestigiu şi recunoaştere internațională, cum ar fi: Gail Kligman (*Căluş. Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, 1981; *The Wedding of the Dead. Ritual, Poetics and Popular Culture in Transylvania*, 1988), Jean Cuisenier (*Memoire des Carpathes. La Roumanie millénaire, un regard intérieur*, 1998) şi alții.

Cele mai importante şi mai bine alcătuite surse documentare pentru domeniile etnologice sunt depozitele multimedia de documente culturale, cunoscute ca arhive de folclor şi etnografie, care tezaurizează surse informative sonore, de imagine şi manuscrise din ultima sută de ani, înregistrate pe mai multe tipuri de suporți. Ne referim la: Arhiva de etnografie şi folclor a Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" din Bucureşti, Arhiva de Folclor a Academiei Române din Cluj-Napoca şi Arhiva Moldovei şi Bucovinei de la Institutul de Filologie Română „A. Philippide" din Iaşi. Pentru realizarea documentelor s-a avut în vedere, permanent, sincretismul de limbaje care este o caracteristică *sine qua non* a

https://biblioteca-digitala.ro

folclorului[3]. Existența acestor documente şi a depozitelor în care ele sunt conservate plasează România printre spațiile culturale europene pentru care se poate argumenta un specific identitar bine reprezentat prin surse alcătuite savant.

Alături de aceste depozite culturale – numite arhive, în consens internațional –, proiectate şi realizate după principii şi metode riguroase, acceptate internațional, pot fi amintite şi unele colecții locale, zonale, alcătuite de organisme care au avut sarcini de organizare şi îndrumare a culturii sau colecțiile realizate în câteva universități din România, unele stocate în „laboratoare" specializate. Rolul celor din urmă a fost, de la început, didactic: profesorii-lectori, asistenți – desfăşurau activități practice cu studenții în „campanii" de culegere pentru ca cei din urmă să deprindă metodologii şi tehnici de alcătuire a documentelor purtătoare de folclor (de informație folclorică), ulterior prelucrate în lucrări de seminar sau teze de licență, în comunicări prezentate la sesiuni ştiințifice studențeşti sau cu alte prilejuri. Lipsa de experiență a tinerilor implicați în asemenea activități complexe – chiar dacă îndrumătorul era deosebit de competent –, dar mai ales imposibilitatea ca studenții să cunoască sistemul culturii tradiționale ca rețea de interrelaționări pe mai multe nivele, cu variantele şi tipurile specifice, ne obligă să folosim cu atenție şi circumspecție unele dintre aceste surse, pentru o serioasă cercetare academică. Fără a ignora importanța colecțiilor – care sunt diferite de ceea ce specialiştii, internațional, numesc „arhive multimedia de folclor" –, trebuie să atragem atenția asupra nivelelor diferite la care se situează fiecare din punct de vedere al valorii documentare, autenticității, rigorii alcătuirii, complexității şi perspectivei ştiințifice adoptate. Desigur, asemenea colecții pot conține şi culegeri excepționale, alcătuite de personalități recunoscute ale domeniilor, mai ales de către cei care au predat în cadrul unităților respective de învățământ. Dar, acest fapt nu înseamnă că trebuie să scadă exigența atunci când se apreciază calitatea de document a materialelor depuse spre tezaurizare.

În ultimii ani, „entuziasmele" inovatoare legate de metodologiile de culegere şi prelucrare a datelor, utilizarea aparatelor digitale foarte sofisticate, dorința de aliniere rapidă la curente şi tendințe diverse de cercetare, mai ales occidentale,

[3] „Folosim termenul *folclor* în accepțiune tehnică şi includem aici întreaga cultură spirituală a unei comunități, cu circulație dominant orală [circulație în manieră audiovizuală] în care, alături de literatură, muzică, dans, credințe, obiceiuri, etnoiatrie, norme juridice, reguli de comportament, se află şi forme verbalizate ale ştiinței populare privind ocupațiile, meşteşugurile, organizarea spațiului, tehnici de construcție etc. În România, specialiştii folosesc termenul şi în sens restrâns, referindu-se la creația spirituală, tradițională şi contemporană, manifestată prin literatură, muzică, joc popular; în unele situații, *folclor* semnifică şi fenomenul, şi disciplina care îl cercetează, anume, folcloristica" – cf. Sabina Ispas, *Introducere*, în vol. *Patrimoniul cultural imaterial din România. Repertoriu*. I, București, 2009, p. 1 (Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național. Comisia Națională pentru Salvgardarea Patrimoniului Cultural Imaterial).

În alte culturi, folclorul este asimilat, preponderent, spectacolului şi festivalului în care sunt valorificate elemente tradiționale; în ultimii ani, accepția este întâlnită şi în România, pe scară largă, mai ales în discursul din mass-media audiovizuală, cea care influențează şi „impune" sensuri de multe ori incorecte, inadecvate, preluate de populație datorită autorității acestor mijloace de comunicare.

https://biblioteca-digitala.ro

precum şi din cauza unui „tribut" care se pare că trebuie plătit unor „complexe" induse, faţă de rezultatele cercetării autohtone, s-au publicat mai multe analize şi studii care au la bază culegeri realizate şi depozitate în diferite colecţii. Din punctul nostru de vedere, a rezultat un discurs ambiguu, care nu poate fi integrat, în niciun caz, folcloristicii – domeniul etnologic de care tot mai des se dezic mai ales studenţii şi profesorii lor –, dar nici unei etnologii savante şi, cu atât mai puţin, unei antropologii culturale, sociale etc. Interesul exagerat pentru „context" a eliminat din atenţia noilor studioşi „textul" – exprimat prin mai multe limbaje – care trebuia plasat în centrul fenomenului folcloric şi acest fapt a văduvit de mare parte din conţinut, chiar fondul cercetării. „Metoda interviului" duce la crearea unor „pseudotexte", asociate unor categorii ale culturii tradiţionale, plasate în centrul atenţiei tinerilor dornici să întreprindă studii etnologice, dar nu creează „texte document" care să fie utile unei cercetări de adâncime[4]. Credem că este momentul ca unii dintre cei dornici să studieze fenomenele de cultură orală să se reîntoarcă la text, să se refamiliarizeze cu informaţiile filologice şi să recupereze informaţia acumulată în literatura folcloristică publicată în secolul al XX-lea.

Ne-am propus, în continuare, să identificăm numai câteva sarcini prioritare generale care apreciem că revin, cu deosebire, domeniilor etnologice, în vremurile moderne.

Între acestea, pe primul loc am plasa activităţile de actualizare a cercetărilor efectuate pentru identificarea (căutarea şi delimitarea), recunoaşterea (acceptarea) şi fixarea unor repere identitare în context contemporan (conform specificului lumii mileniului al treilea), consacrarea lor, recunoaşterea şi certificarea calităţilor de embleme şi însemne culturale etnice şi introducerea acestora în patrimoniul naţional. Alături de diseminarea acestora, prin mijloace de transmitere moderne, în spaţiul României actuale şi în cel din afara graniţelor, folosind şi programele organizaţiilor internaţionale care îşi asumă sarcini privind studierea şi protejarea culturilor planetei, acestea s-ar încadra proceselor de *actualizare şi modernizare a percepţiei culturilor etnice contemporane*.

Cu ajutorul tehnicilor multimedia de înregistrare şi redare moderne, trebuie consemnate fenomene folclorice noi, procese culturale care se derulează sub semnul mutaţiilor în structura obiceiurilor de familie, a celor din ciclul calendaristic şi a manifestărilor confesionale, exprimate prin toate tipurile de limbaje (verbal, muzical, coreic, plastic etc.). Ceea ce specialiştii numesc de mai multă vreme „festivalizarea vieţii cotidiene" are în vedere eliminarea componentei sacre şi dezvoltarea, reorientarea sau inventarea contextelor şi acţiunilor festive asociate unor evenimente istorice sau administrative, în care o parte din formele tradiţionale sunt preluate şi „exploatate", atribuindu-li-se alte funcţii şi alte efecte decât cele specifice, până în momentul actual. În acelaşi timp, „actanţilor" li se

[4] Rămân exemple pentru cercetarea textului folcloric volumele din seria publicată de Academia de Ştiinţe a Finlandei, „Folklore Fellows Communication", precum şi periodicele „Fabula" şi „Béaloideas. The Journal of the Folklore of Ireland Society".

https://biblioteca-digitala.ro

distribuie alte roluri şi funcţii, implicit, ei dobândesc alte calităţi, devin substitute pentru cei genuini; spaţiul şi timpul capătă o mobilitate care îi înstrăinează pe participanţii la manifestări, de valorile tradiţionale, asociate, în proporţie covârşitoare, sacrului. Acest „joc" al regândirii sistemului tradiţional, al refuncţionalizării sale pare a fi, în România, unul dintre cele mai active fenomene, cu mare putere de penetraţie, implicare a populaţiei la scară largă, şi cu efecte profunde, în timp. Mijloace specific festivaliere sunt identificate şi în demonstraţii cu caracter politic, care, sub „semnul jocului" social şi prin folosirea celor mai moderne mijloace de comunicare audiovizuală, uşurează contactele între indivizi şi schimbul de idei – inducerea şi fixarea unora, discreditarea şi minimalizarea, până la eliminare, a altora; după model folcloric, mesaje formalizate devin „sloganuri" uşor de reţinut şi transmis.

Toate aceste fenomene se încadrează manifestărilor folclorice.

Modificările în ceea ce priveşte calitatea actanţilor duc la o diversificare socioprofesională, de vârstă, de gen uşor de constatat, prin care se elimină asocierea dintre aceştia şi rolurile care le reveneau în ritual, conform modelelor tradiţionale. Mai dificilă este descoperirea şi analizarea efectelor tehnicilor specifice utilizate în cercetarea folcloristică, a mecanismelor care se ascund în spatele folosirii tehnologiilor foarte moderne. Nu trebuie să uităm că, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea, disciplina folcloristicii îşi datorează evoluţia şi performanţele tocmai dezvoltării mijloacelor de înregistrare şi redare. De aceea trebuie consemnate şi tezaurizate asemenea tehnici de „actualizare şi modernizare" specifice culturilor orale, folclorice, pentru a putea urmări felul în care sunt construite – pentru a fi acceptate –, noile embleme şi însemne culturale, uneori etnice.

Deşi mesajul oficial conţine un îndemn la colaborare şi respect faţă de valorile etnice şi faţă de „diversitatea" culturală, exprimată sub toate formele şi cu cele mai diverse nuanţe, observarea obiectivă a evenimentelor la nivel local, zonal, continental sau planetar dovedeşte prezenţa unei preocupări tot mai evidente, bine articulate, pentru reprezentarea, valorificarea, salvgardarea şi asumarea identităţilor etnice în cadrul unei „competiţii" care nu este străină de interesul de acaparare a unei autorităţi cât mai largi, la nivelele amintite.

Pentru o bună, corectă şi eficientă cunoaştere a identităţii româneşti apreciem că este necesară o punere în circulaţie internaţională, prin traduceri şi editări, a rezultatelor cercetărilor autohtone obţinute în ultima sută de ani în cele două segmente de referinţă ale activităţilor specialiştilor (folclorişti, etnomuzicologi, etnocoreologi, etnografi): descoperirea – crearea documentelor, pe de o parte, şi studiile teoretice, pe de altă parte, cele două fiind complementare. Acestea ar implica şi selectarea şi publicarea unor documente reprezentative, din fondurile cu valoare certificată, prezentate sub forma cărţii tipărite şi a cărţii digitale (antologii de gen, specie, albume sonore şi de imagine comentate etc.) şi alcătuirea, pe criterii ştiinţifice, a unor crestomaţii, care să conţină studii teoretice româneşti, reprezentative pentru cele patru domenii etnologice.

https://biblioteca-digitala.ro

O prioritate în cadrul procesului de conservare şi salvgardare a culturii populare tradiţionale în structurile ei de adâncime, cu respectarea reţelei de sisteme pe care aceasta se sprijină este stimularea interesului factorilor decizionali pentru constituirea unor *arii protejate complexe*. (Se au în vedere mai mulţi parametri: spaţiul geografic şi caracteristicile acestuia, istoria locului – locuirea, activităţi de producţie, inclusiv cele preindustriale, inginerie ţărănească etc., cunoştinţele „ştiinţifice" tradiţionale legate de industria casnică, medicina tradiţională, sistemele de credinţe şi obiceiuri, expresiile lingvistice, muzicale, coreice, sistemul generic şi categorial, arta, norme comportamentale, juridice etc. şi, bineînţeles, purtătorii, colportorii şi creatorii acestora, oamenii care cunosc şi practică toate valorile tradiţionale româneşti, constituite în sistem.)

O proiectare atentă şi lucidă, la elaborarea căreia să participe şi specialiştii cu experienţă şi cunoştinţe temeinice în toate domeniile etnologice, a *unui plan de salvgardare de lungă durată* ar avea drept urmare *evitarea pierderii specificului, rolului şi autorităţii,* în cadrul culturii din România actuală, a *folclorului* (cultura orală, tradiţională, profundă), unul dintre cei mai reprezentativi factori identitari. Pentru a se realiza un adevărat „act de salvare", este necesar să înceteze să fie întreţinută confuzia grosolană – menţinută şi tot mai nebulos prezentată prin mass-media audiovizuală –, între fenomenul genuin, actual, trăit şi spectacolele de folclor sau de inspiraţie folclorică, aduse în scenă de tot mai numeroşi factori (turistici, politici, administrativi etc.) interesaţi să atragă simpatia şi, implicit, colaborarea grupurilor largi de populaţie; lor li se adaugă creaţia „inspirată sau care prelucrează" componente ale culturii populare tradiţionale, sub diferite forme, care este prezentată drept „folclor", mai ales în scopul obţinerii unor câştiguri financiare. Publicarea rezultatelor cercetărilor referitoare la relaţia dintre folclorul genuin şi folclorul de consum, a raporturilor instituite între fenomenul cultural oral (folcloric) şi mass-media audiovizuală (radio şi televiziune), precum şi a celor care au avut în studiu relaţia culturilor orale cu internetul şi comunicarea prin reţele de socializare, trebuie să aducă în prim-plan identificarea efectelor pe termen lung, eventual explicarea mecanismelor prin care se exprimă mutaţiile actuale comportamentale, a direcţiilor de acţiune, a conceptelor fundamentale, ideologiilor etc.

Se impune o acţiune de identificare a problematicilor care trebuie să intre în planurile imediate de cercetare ale instituţiilor specializate. Pe baza rezultatelor obţinute, riguros determinate şi obiective, să poată fi elaborate propuneri pentru strategii naţionale de susţinere, salvare şi popularizare a fenomenelor culturale aflate în discuţie, pentru următoarele decenii.

În secolul al XX-lea specialiştii, urmărind etapele unui plan de activităţi şi cercetări elaborat în cadrul câtorva instituţii responsabile – Academia Română, Ministerul Instrucţiei, părţi ale reţelei muzeale în dezvoltare – au reuşit să ofere culturii româneşti şi literaturii de specialitate sinteze moderne a căror valoare este evidentă astăzi.

Pentru proiectare şi realizare sunt necesare echipe de cercetare specializate, instruite anume pentru împlinirea unor asemenea sarcini, din perspectiva metodo-

https://biblioteca-digitala.ro

logiei cercetării, ca nivel al cunoaşterii şi utilizării informației specializate, româneşti şi străine, al îndemânării în folosirea tehnicior actuale utilizate în procesele de alcătuire a documentelor, de sistematizare şi conservare etc. Simultan, un grup de specialişti-cercetători ar trebui să opereze asupra surselor din depozitele arhivelor multimedia. (Orice grup de cercetare are nevoie de cel puțin doi specialişti pentru fiecare domeniu: folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie, etnografie, tehnici de înregistrare şi redare, conservare etc.) Grupuri specializate de cercetători trebuie să facă parte din structuri instituționale stabile, care să asigure coerența şi calitatea lucrărilor, continuitatea perspectivei ştiințifice şi cunoaşterea întregului fond tezaurizat în „depozitele culturale", acele structuri însărcinate cu păstrarea documentelor de patrimoniu ale culturii imateriale. Asemenea colective au câteva sarcini precise care, pe de o parte, să mențină relația cu tot ce s-a câştigat anterior, metodologic şi documentar, iar pe de altă parte, să consemneze procesele de inovație în tot ce au acestea specific în momentul actual. (Un exemplu uşor de observat şi deosebit de important îl constituie formele diverse şi, totuşi, convergente pe care le îmbracă manifestările „de stradă" ale diverselor grupuri cu programe mai mult sau mai puțin divergente care se înscriu, evident, şi în amintitul proces al „festivalizării" vieții cotidiene, care se bazează pe mecanismele folclorice, dar modelează un nou tip de „om folcloric" al mileniului al treilea, care nu este străin de oferta de mondializare a entităților puternice financiar şi ideologic.)

O sarcină pe care o considerăm „prioritară" se referă la finalizarea operațiunilor de editare a instrumentelor fundamentale de lucru (aflate sub formă manuscrisă în fondurile speciale ale depozitelor culturale din institutele de profil ale Academiei Române sau în alte instituții de cultură), alături de nevoia imperativă a conceperii şi elaborării unor noi asemenea lucrări de sinteză, sistematizate a căror realizare este impusă de procesele, dinamica şi conținutul folclorului actual (parte a culturii audiovizuale contemporane).

Realizarea primelor antologii de gen (specie) cu material reprezentativ pentru cultura populară românească (publicarea variantelor inedite, cu valoare excepțională, aflate în depozitele culturale multimedia) traduse în limbi străine şi însoțite de aparatul critic specific ar fi o împlinire târzie a unei sarcini începute în secolul al XIX-lea, continuată, atunci când circumstanțele veacului trecut au îngăduit, care se cade a fi actualizată şi modernizată. Publicarea, bilingvă, a materialului inedit din depozitul cultural de folclor şi etnografie (arhivă) în serii alcătuite pe criterii: geografice, funcționale, de gen, specie, categorie, tematice etc., respectând caracteristicile sincretismului funcțional specific folclorului, ar duce la eliminarea multor interpretări mai puțin justificate al căror obiect a fost, de-a lungul timpului, cultura tradițională românească şi particularitățile spirituale, specificitățile creatorilor ei, prin care unii exegeți au căutat şi, uneori, încearcă şi astăzi, să suplinească nedumeririle pe care le au, în lipsa unei cunoaşteri adecvate a culturii tradiționale româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro

Cultura aceasta are o formă de expresie în cea mai mare parte orală, ceea ce o face ireversibilă, după actul individual al creației (performării, interpretării) şi irepetabilă. Deşi componentele rituale sunt mai robuste, actualul context pe care l-am amintit face ca intrarea lor în fond pasiv să se accelereze. Activitățile de conservare şi salvgardare a patrimoniului imaterial, intangibil tezaurizat în depozitele culturale din institutele Academiei Române (arhive), prin folosirea tehnologiilor moderne, devine nu numai o sarcină obligatorie, ci şi o datorie morală față de etnicul românesc. Evoluția, tipul de progres pe care l-a acceptat şi practicat, poziționarea față de „ceilalți", față de mediul înconjurător şi față de univers, continuitatea şi unitatea la nivelul creației spirituale sunt încifrate în acest patrimoniu – material şi imaterial – care trebuie cu atenție tezaurizat, conservat, restaurat şi, în timp, valorificat. Poate că trebuie gândit un plan la nivel național pentru protejarea acestor arhive neconvenționale.

În arhivele multimedia de folclor şi etnografie trebuie continuat procesul de actualizare a bazelor de date (existente).

Pentru a oferi un punct de referință în cursul proceselor de naştere a noilor forme de expresie a folclorului lumii moderne, este necesar să fie impulsionată retrezirea interesului pentru cunoaşterea fenomenului genuin. Informațiile pe care ar trebui să le dobândească românii urmează a fi astfel structurate, încât să ducă la conştientizarea diferențelor dintre cultura de consum de tip folcloric (emisiune TV, spectacol, artizanat etc.) şi cea genuină, activă în comunitățile tradiționale. Pentru edificare se cuvine a fi făcută o actualizare a mesajelor legate de semnificațiile şi funcțiile textelor (în sens tehnic – limbaje diferite) folclorice prin discutarea critică şi reinterpretarea studiilor anterioare consacrate, referitoare la folclorul românesc. O asemenea instruire implică o componentă didactică, aplicată la nivelul întregii țări, de aceea trebuie avută în vedere reintroducerea studiului culturii tradiționale în învățământ.

Revizuirea programelor din învățământul universitar (pe care se sprijină pregătirea viitorilor profesori, în toate cele patru domenii etnologice) este necesară pentru a li se înlesni studenților accesul la informație teoretică specializată. Acțiunea se poate realiza prin folosirea, în cooperare, a experiențelor acumulate de specialiştii din institutele de cercetare ale Academiei Române şi a celor aparținând catedrelor de specialitate ale facultăților din România. O acțiune de asemenea amploare implică şi activități prin care să fie stimulat interesul unor factori decizionali care, alături de specialiştii din Academia Română, să intervină pentru a se reintroduce în învățământul preuniversitar predarea unor cunoştințe care aparțin domeniilor etnologice (folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie, etnografie), mai ales ca informație teoretică şi nu sub formă aplicată. Exersarea unor abilități ale elevilor pentru învățarea şi practicarea cunoştințelor de cultură tradițională cade în sarcina unor „laboratoare" – asemănătoare celor din chimie, fizică, biologie, de exemplu –, concepute în acest scop.

https://biblioteca-digitala.ro

Din raţiuni diferite care ţin, totuşi, de ideologie, în urmă cu puţine decenii, unele tematici fie au fost eliminate din cercetarea instituţionalizată – studiul spaţiilor sacre dedicate, relaţia religiei cu expresia orală a culturii tradiţionale, cunoştinţe etnoiatrice considerate că fac parte din practici vrăjitoreşti, activităţi „oculte" etc. –, fie au fost plasate printre cele de interes „minor" – jocuri sportive, căi de comunicare şi transport, marcarea şi amenajarea lor, jocuri de copii etc. Este necesară o completare a tematicii de lucru cu acele segmente care nu au stat în atenţia cercetării, în mod special. Se obţine şi o completare a informaţiei pentru îmbogăţirea acelui „sistem de sisteme" care este cultura tradiţională orală despre care am amintit adesea.

Pentru completarea informaţiei pe care se sprijină demersurile analitice din cercetarea etnologică, se impune publicarea, bilingvă, a materialului inedit din depozitele culturale de folclor şi etnografie (arhive) în serii alcătuite pe criterii: geografice, de gen (specie, categorie), tematice etc., respectând caracteristicile sincretismului funcţional specific folclorului, care să ofere materia publicată în conformitate cu exigenţele impuse de rigorile savante, astfel gândite încât să redea o imagine cât mai apropiată de fenomenele genuine, de funcţiile, sensurile, rolurile specifice ale acestora.

Pentru a se obţine o imagine reală a culturii tradiţionale româneşti (folclor), tot mai necesară la începutul mileniului al treilea, când specificul etnic redevine o preocupare prioritară pentru unele populaţii şi areale culturale ale lumii moderne, aflată într-un proces alert de schimbare a paradigmelor, se impune proiectarea unor ediţii critice, bilingve, care să republice studiile de referinţă ale etnologilor români, însoţite de un aparat critic alcătuit ştiinţific.

Îmbogăţirea, actualizarea, conservarea documentelor din depozitul cultural multimedia de folclor şi etnografie devine un comandament permanent pentru activităţile tuturor categoriilor de specialişti implicaţi în consemnarea fenomenelor de cultură orală actuale.

Fenomenul emigrării, circulaţia forţei de muncă româneşti aproape pe toate continentele, în ţări mai apropiate sau mai depărtate de spaţiul autohton, determină apariţia unui nou grupaj de probleme, mult diferite faţă de cele care au constituit materie de studiu pentru etnologii generaţiilor precedente.

Identificarea şi consemnarea expresiilor folclorice româneşti atestate în cultura comunităţílor din diaspora şi a emigranţilor recenţi, în vederea proiectării studiilor asupra locului pe care îl ocupă cultura tradiţională în viaţa acestora, este punctul central al unui mare capitol al cercetării viitoare. Pentru a se putea concepe un plan coerent şi obiectiv al cărui scop să fie cunoaşterea şi consemnarea folclorului de esenţă românească practicat în comunităţile din diaspora, trebuie, mai întâi, să fie acceptat un sistem-bază al culturii tradiţionale din România care să constituie, în faza incipientă a culegerilor, „osatura" cu mare grad de generalitate care să dea coerenţă demersului ştiinţific. Din paginile publicate până în prezent, rezultat al interesului unor autori mai mult sau mai puţin familiarizaţi cu fenomenul folcloric,

https://biblioteca-digitala.ro

culegerea metodică, o viziune coerentă asupra acestor foarte diversificate fenomene nu este, încă, articulată. Pentru cercetarea folclorului românilor din diaspora sunt necesare discuţii de al căror grad de complexitate nu se îndoieşte nimeni, la care trebuie să participe specialişti bine formaţi. Trebuie rezervat timp şi spaţiu adecvate pentru purtarea lor şi este obligatorie prezenţa acelor responsabili care pot furniza informaţii corecte cercetătorilor etnologi pentru ca o asemenea dezbatere să aibă consecinţe utile. Românii plecaţi din ţară se pot înscrie în multe categorii, structurate conform unei diversităţi de principii şi repere pentru constituirea tipologiilor. Pentru fiecare categorie sunt necesare tehnici de abordare şi studiu diferite. Sarcina cercetării folclorului – reper de identitate etnică major – în comunităţile din diaspora este una dintre cele mai urgente şi importante din prima jumătate a mileniului celui nou. O adevărată strategie naţională pentru diversele categorii de români emigranţi nu credem că poate fi corect şi eficient coagulată, fără a deţine informaţii despre percepţia folclorului în respectivele grupuri. Numai după obţinerea unor suficiente date despre aceste subiecte se poate trece la o cercetare obiectivă.

Tot atât de complexă este şi cercetarea expresiilor folclorice la purtătorii de cultură românească trăitori în jurul graniţelor României. Mai bogată în informaţii şi lucrări sistematice, de referinţă, această componentă a folclorului românesc actual oferă multe alte perspective cercetării, cu aceleaşi bune intenţii de a stimula conservarea unor repere de identificare a rădăcinilor româneşti ale respectivelor populaţii. O reînnodare a direcţiilor de interes manifestate de savanţii secolelor trecute faţă de purtătorii de cultură românească din sudul Dunării, de exemplu, cu cel al specialiştilor contemporani solicită, din partea celor din urmă, o pregătire bine articulată în domeniile istoriei, dialectologiei, sociologiei, geografiei, artelor şi meşteşugurilor, transportului etc.

Iniţierea unor observaţii ştiinţifice asupra intervenţiei factorilor extracomunitari (asupra comunităţilor folclorice tradiţionale) care, prin intermediul unor ONG-uri, fundaţii şi alte structuri care proiectează, din afară, strategii de „dezvoltare". „reorganizare", „exploatare" a forţei de muncă din mediul rural, schimbă caracteristicile, specificul, particularităţile unui areal cultural, mai mare sau mai mic[5]. Existenţa unor asemenea asociaţii de oameni cu concepţii sau preocupări comune, uniţi conform unui regulament sau unui statut, în vederea depunerii unei activităţi organizate" (DEX), care se orientează spre cultura populară sau numai spre unele dintre formele ei de exprimare, poate sprijini, uneori, conservarea, relativă, a unor valori patrimoniale, dar poate, de cele mai multe ori, denatura, recrea forme hibride, fake-uri ale acestei culturi, prin care sunt induse sensuri, interpretări, percepţii neconforme cu spiritual real al acestui segment de cunoaştere şi

[5] De exemplu, *Fundaţia World Vision România* a organizat *Conferinţa Made in Rural – Oportunităţi de ocupare şi antreprenoriat pentru spaţiul rural*, al cărei titlu atrage atenţia prin felul ciudat în care sunt amestecate cuvinte româneşti şi englezeşti, situaţie care nu avantajează niciuna dintre cele două limbi, dar nici conţinutul prezentat, de la început, ambiguu.

https://biblioteca-digitala.ro

creativitate românească. Dintre toate structurile care manifestă interes şi se implică în pseudoconservarea culturii tradiționale, cele care pot declanşa efecte negative, uneori chiar distructive sunt unele dintre ONG-uri. O acțiune care se înscrie pe lista urgențelor în etnologie este dezbaterea asupra activităților numeroaselor structuri din această categorie.

Tot în categoria instituțiilor care, prin activitățile lor, primejduiesc conservarea şi actualizarea normală a valorilor identitare româneşti sunt şi acele grupuri savante, de cercetători şi specialişti formați în cadrul disciplinelor sociale care, folosind statistici, cifre şi tipare culturale preluate, prin informare de bibliotecă, din alte culturi, cunosc „experiențe" sociale pe care vor să le „transplanteze" în spațiul cultural românesc – din interiorul şi din afara granițelor. Aceşti sârguincioşi lucrători „de laborator" nu sunt deprinşi cu diversitatea personalităților care alcătuiesc grupurile, foarte nuanțate, conform tradiției româneşti sau le ignoră, minimalizând gradul mare de autoritate pe care l-a avut şi, uneori, încă îl are modelul tradițional specific al românilor. Cu alte cuvinte, acea „aroganță" despre care am amintit cu alte prilejuri se face simțită în multe dintre proiectele sociale care nu au la bază cunoaşterea tipologiei diverse a indivizilor care alcătuiesc colectivitățile României actuale. O standardizare impusă prin studii elaborate de analişti, care nu țin seama de personalitățile oamenilor şi de diversitatea lor, nu face decât să elimine din ecuația modernizării valoarea reală a acestei societăți – omul. Pentru a evita efecte nedorite care duc, în cele din urmă, la dizolvarea specificului identitar, proiectanții viitorului României – al românilor de aici şi de pretutindeni – trebuie să se familiarizeze şi să asimileze şi rezultatele cercetărilor din domeniile etnologice.

Dintre multiplele orientări pe care le abordează etnologia sau „etnologiile" actuale, se detaşează câteva care se înscriu în categoria „urgențelor": finalizarea principalelor operațiuni efectuate asupra depozitului multimedia al culturii populare româneşti (arhivă) prin care sunt asigurate conservarea (fizică şi de conținut), protejarea documentelor contra factorilor distructivi identificați, actualizarea sistematizărilor şi valorificarea, prin publicare (în limba română şi în limbă străină), a pieselor cu valoare deosebită; actualizarea şi îmbogățirea bazei de date în concordanță cu cerințele momentului; sistematizarea, conform regulilor şi normelor specifice domeniilor etnologice, a documentelor de cultură orală (audiovizuală), alcătuite pentru perioada primelor decenii ale mileniului al treilea, operațiune proiectată astfel încât să asigure continuitatea şi dezvoltarea, evoluția metodelor de cercetare şi indexare; elaborarea studiilor teoretice prin care să poată fi definită specificitatea identitară a purtătorilor de cultură populară românească aşa cum se manifestă în primele decenii ale mileniului al treilea.

Oferta pe care o poate face etnologia românească, atât din punct de vedere teoretic, cât şi în ceea ce priveşte documentul genuin, pentru următoarele două decenii, poate repoziționa, favorabil, România prin evidențierea contribuțiilor aduse la îmbogățirea patrimoniului cultural tradițional al umanității. Având o vechime apreciabilă şi o remarcabilă coerență de sistem, cultura tradițională românească a

https://biblioteca-digitala.ro

uşurat, pe de o parte, acceptarea inovațiilor şi adaptarea acestora la specificul local, fără mari traume sau dezrădăcinări, în cursul secolului al XX-lea. Pe de altă parte, a conservat o componentă care poate fi plasată în sfera ecologismului, protectoare a naturii şi creației umane, deopotrivă.

Ultimul sfert de secol, cu toate ofertele tehnice, culturale, de comunicare etc., a dus la apariția mai multor fracturi în sistemul coerent amintit şi a provocat apariția unor unități instabile, care regrupează uneori elemente caracteristice culturii tradiționale cu altele, neasimilate la nivel profund. Urmarea este o aglomerare care de multe ori pare sau chiar este haotică. Pentru ordonare, din interior, şi pentru rescrierea unor structuri adecvate lumii actuale, este necesar să fie redate – într-o formă accesibilă, dar nu de popularizare mediocră –, cât mai concentrat şi într-un limbaj modern, rezultatele cercetărilor din domeniile etnologice şi documentele de valoare care trebuie să funcționeze ca borne de referință. Activitatea de regăsire a reperelor identitare este complementară celei prin care trebuie să fie descoperite fenomenele actuale şi formele lor de expresie. Toate, laolaltă, trebuie cunoscute şi de specialiştii şi purtătorii altor culturi. Mai ales pentru procesele active şi mult încurajate de *revival*, *reinventare*, *rescriere* şi *reinterpretare* a culturilor şi identităților de grup, specifice lumii moderne, toate punctele cuprinse în proiectul pe termen lung sunt deosebit de importante. „Folclorul poate fi obiect de piraterie sau diseminare neautorizată în scopul manipulărilor ideologice, politice, poate fi folosit ca mijloc de propagandă pentru transmiterea unor mesaje abil direcționate, perfide, prin falsificarea semnificațiilor originare şi resemantizarea forțată, acționată din exterior. Efectele pot fi de durată, în plan psihologic, ideologic, politic, pot crea conflicte de mai multe tipuri”[6].

Se recomandă monitorizarea proceselor de festivalizare a tradiției care au ca rezultat golirea de sens, standardizarea, apariția manierismului, distorsionarea funcțională, exploatarea neloială a folclorului.

„Tehnologia modernă este un aliat pentru cei care consemnează şi alcătuiesc documente ale culturii profunde, dar este şi un agresor pentru modelul tradițional, o «amenințare» pentru existența unora dintre speciile folclorului genuin, care nu mai răspund, funcțional, nevoilor lumii moderne. Cultura industrializată transmisă prin mass-media erodează folclorul tradițional şi creează noi stereotipii din care nu lipsesc improvizația şi relativismul unor informații alcătuite dintr-o solicitare de circumstanță. Lipsind, de multe ori, criteriul valoric în selecție, hazardul are rol de factor decisiv, elemente neverificate şi neacceptate, încă, la nivelul grupului consumator, dau naştere, la început, unor hibrizi care se caracterizează prin mediocritate. [...] Cultura orală, folclorul genuin oferă perenitate numai acelor produse care sunt, cu adevărat, necesare” [7].

[6] *Strategia de dezvoltare a României în următorii 20 de ani*. Volumul I. Coordonator acad. Ionel-Valentin Vlad, Preşedintele Academiei Române, Bucureşti, Editura Academiei Române, 2015, p. 389.

[7] *Ibidem*,

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

V. RECENZII

Valeriu Papahagi, *Viaţa culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a celui de-al XIX-lea*, prefaţă, schiţă biografică şi postfaţă de Viorel Stănilă, Bucureşti, Institutul Cultural Român, Institutul de Ştiinţe Politice şi Relaţii Internaţionale, 2015, 447 p.

O scurtă biografie a autorului, realizată de Viorel Stănilă, oferă repere pentru înţelegerea vieţii şi activităţii lui Valeriu Papahagi (1905–1983), fiul profesorului Nicolae Papahagi. De sorginte macedoromână, era descendent din două ilustre familii de intelectuali, pe linie paternă – Papahagi, şi pe linie maternă – Petraşincu.

Valeriu Papahagi, licenţiat al Facultăţii de Litere şi Filozofie a Universităţii din Bucureşti (1929), unde, a intrat în colaborare cu istoricul Nicolae Iorga, şi doctorand al lui Constantin Rădulescu-Motru, a publicat un număr mare de articole ştiinţifice despre aromâni în perioada 1929–1946, multe dintre ele în „Revista istorică", cu unele întreruperi datorate misiunii diplomatice din Spania (1940–1946). Aceste articole au fost strânse sub numele *Viaţa culturală a aromânilor în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a celui de-al XIX-lea.*

În *Notă asupra ediţiei*, se specifică traseul manuscrisului, datat de pe la sfârşitul deceniului al VII-lea al secolului trecut, prezentând un număr de 807 pagini nenumerotate: a fost identificat de nepotul autorului, Adrian Papahagi, în arhiva moştenită, încredinţat lui Iulian Capsali pentru publicare, ajuns în mâna mai multor persoane, ca mai apoi să fie încredinţat prof.univ. Dan Dungaciu, director al Institutului de Ştiinţe Politice şi Relaţii Internaţionale al Academiei Române. Prin coordonarea directorului Dan Dungaciu, reprezentanţi ai Institutului de Ştiinţe Politice şi Relaţii Internaţionale, ai Institutului Cultural Român şi ai Institutului de Studii Sud-Est Europene au reuşit să ducă la bun sfârşit acest proiect, de publicare a manuscrisului lui Valeriu Papahagi, la aproape jumătate de secol de la scrierea sa. Transcrierea manuscrisului a fost realizată de Enache Tuşa.

În *Argument*, Valeriu Papahagi înfăţişează diverse idei complet greşite ale unor învăţaţi din Apus despre aromâni, care însă nu i-au văzut în ţinuturile de baştină, ca şi prezentările favorabile pe care le-au făcut călătorii străini şi cei care au intrat întâmplător în legătură cu aceştia. Nevoia aromânilor de a se cultiva în grai propriu este prezentată apoi în 34 de articole dedicate figurilor reprezentative ale aromânilor din ştiinţa şi cultura europeană ale secolului al XVIII-lea şi începutul celui de al XIX-lea. Valeriu Papahagi aprecia că „în contactul cu Italia şi cu ţările române, s-a dezvoltat treptat, mai întâi timid, apoi cu forţă, conştiinţa latinităţii la aromâni şi dorinţa lor de a-şi crea o cultură proprie, folosindu-se graiul de acasă".

În acest fel sunt înfăţişate legăturile culturale ale moscopolenilor Dionisie Manduca, mitropolitul Castoriei, Ioan şi Dimitrie Halchia, cu elitele oraşelor italiene. Dimitrie Procopiu Pamperi Moscopoleanul, secretarul lui Nicolae Mavrocordat, care l-a trimis la Padova pentru a studia medicina, a fost mai apoi profesor şi medic al lui Constantin Mavrocordat şi, probabil, profesor la Şcoala din Bucureşti.

Ioasaf, arhiepiscopul de Ohrida, este amintit atât de Gustav Weigand, cât şi de Heinrich Gelzer, în legătură cu primirea unei coroane de aur şi a unei mitre de argint, bătută cu pietre scumpe, din partea negustorilor din Moscopole.

Nectarie Tărpu, ieromonah din Moscopole, autor al cărţii *Credinţă sau despre virtuţi şi viţii şi diferite nevoi ale fiecărui creştin,* publicată în 1755 la Veneţia, este semnatarul unui text pe o icoană datată 1731, descoperită în satul Ardeniţa, din Câmpia Muzachiei, de lângă oraşul Fieri din Albania: „Virgire Mumal tumnezei o're pren oi pekineti loi", în lectură corectă fiind „Virγira, muma-l dumneḑă', oră tră noi pecătoşl'i", adică „Fecioară, muma lui Dumnezeu, roagă-te pentru noi păcătoşii".

Grigore Constantinide şi Constantin arhimandritul, fondatori ai imprimeriei din Moscopole, tipăreau cărţi bisericeşti în deceniul patru al secolului al XVIII-lea. Theodor Anastasie Cavalioti, unul dintre cei mai importanţi învăţaţi aromâni ai secolului al XVIII-lea, care studiase filosofia şi filologia

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 255–266

https://biblioteca-digitala.ro

în Italia, era profesor la Şcoala superioară din Moscopole, numită Noua Academie, construită în 1750, aşa cum arată cronica Mănăstirii Prodrom.

În lucrarea sa *Protopiria* (Noua învăţătură), publicată în anul 1770 la Veneţia, este publicat un vocabular în trei limbi (greacă, aromână şi albaneză) pe trei coloane. Constantin Hagi Gheorghiu Gehani, elevul lui Cavalioti, care, în 1766, a străbătut pe jos drumul dintre Viena şi Halle, unde dorea să înveţe, şi care i-a oferit profesorului Johann Thunmann (în anul 1773) cartea lui Cavalioti, precum şi informaţiile cu privire la aromâni şi albanezi, folosite de acesta la redactarea unui capitol al lucrării *Untersuhungen über die Geschichte der östlichen Europäischen Völker (1774),* este un exemplu ilustrativ pentru relaţiile comerciale ale aromânilor cu oraşele europene şi pentru deschiderea pe care un aromân din Moscopole o avea faţă de Iluminismul european. În peregrinările lui prin universităţile europene Hagi Gehani a luat contact şi cu studenţii români, precum Scarlat Sturdza, căruia i-a închinat „Un poem safic… format din 24 de versuri safice şi 8 adonice, în 1771 iunie 15, la Viena", fiind „primul dintre aromâni care a afirmat identitatea dialectului său cu limba vorbită în Ţările Române". „Mărturia din 1774 a unui învăţat german, profesor la universitatea din Halle, informat de un student moscopolean, e un argument destul de convingător împotriva acelora care susţin că aromânii au fost inventaţi de Statul român", concluzionează Valeriu Papahagi (p. 101).

Ieromonahul Ambrosie Pamperi, născut în Moscopole, în anul 1733, care a trecut prin Vlahia, Moldova, Germania şi Ungaria, stabilindu-se la Lipsca, cunoştea limbile elină şi vlahă, limba vlahă fiind limba română. S-a ocupat de publicarea unor cărţi, traducând din limba greacă.

Daniil Moscopoleanul, autointitulat *mesiodac*, adică *dac din Moesia*, a publicat un *Lexicon tetraglotic*, unde a pus pe patru coloane fraze în limbile greacă, aromână, albaneză şi bulgară. Lucrarea a fost folosită de colonelul William Martin Leake care, călătorind timp de 6 ani în Grecia (1804–1810), a republicat, în cartea sa *Reasearches in Greece,* apărută la Londra în 1814, adăugând, la cele patru coloane, încă una în limba engleză. Astfel, scria V. Papahagi, „nu poate să nu ne impresioneze faptul că anglo-saxonul William Martin Leake, înainte ca francezul François Raynouard şi germanul Friedrich Dietz să pună bazele lingvisticii romanice, a căutat să-şi dea seama de latinitatea graiului aromânilor, identificând, în *Lexiconul tetraglotic* reprodus de el, bine parte din cuvintele aromâneşti de origine latină". *Lexiconul tetraglotic*, despre care Leake scria că a fost publicat la Moscopole pe la 1770, Bartolomeu Kopitar spunea că a fost publicat la Veneţia, în anul 1802, în a doua ediţie. Din titlu, *Învăţătură introducătoare cuprinzând un vocabular în patru limbi al celor patru graie obşteşti, adică al romanicei simple, al vlahiei din Moesia, al bulgarei şi al albanezei,* „reiese că Daniil, ca şi Hagi Gehani, era conştient de comunitatea de origine a aromânilor şi a dacoromânilor. Româna vorbită în Macedonia şi Munţii Pindului el o numeşte „vlahă din Moesia", pentru a nu fi confundată cu „româna, tot vlahă, din nordul Dunării". Astfel, observa V. Papahagi, „intelectualii moscopoleni, deşi erau convinşi de comunitatea lor de origine şi de limbă cu dacoromânii, se întrebau totuşi dacă aromânii sunt vechi locuitori ai Iliriei şi Macedoniei romanizaţi prin coloniştii aduşi de romani în aceste regiuni sau dacă sunt veniţi din Dacia".

Elevii învăţatului Balano Vasilopulos din Ianina, născuţi în Meţova (Epir), Trifon ieromonahul şi Nicolae Zergiuli, s-au afirmat în secolul al XVIII-lea. Trifon ieromonahul a studiat la Padova timp de 6 ani, fiind apoi profesor la Ianina. Nicolae Zergiuli a fost, de asemenea, 12 ani profesor la Tricala, mai apoi perindându-se pe la universităţile din Italia, timp de 7 ani, după care, fiind trimis de Sinod la şcoala de la Athos, unde a stat un an, a fost numit director al şcolii din Iaşi, unde a decedat în anul 1773. Valeriu Papahagi aprecia că după ani de studii în universităţile italiene, cei doi nu puteau să fi rămas indiferenţi în faţa afinităţii dialectului aromân cu limba italiană, aceşti învăţaţi putându-şi forma convingerea că originea aromânilor ar trebui căutată în Italia. Prezenţa învăţaţilor aromâni în Ţara Românească şi Moldova a dus la formarea convingerii că sunt asemănători românilor de la nord de Dunăre, numindu-se pe ei daci din Moesia, sau *mesiodaci*.

Iosif Mesiodacul, născut la Cernavodă între 1725 şi 1730, a fost unul dintre marii învăţaţi din Moldova şi Ţara Românească, care, datorită numelui însuşit de mesiodac, era aromân moscopolean.

Constantin Ucuta Moscopoleanul, stabilit în Poznan, în Prusia meridională, a publicat *Noua Pedagogie* sau *Abecedar*, la 1797, „Spre gloria neamului şi cu scopul educării copiilor romano-vlahilor în limba părintească", reprezentând „prima încercare de a se face din dialectul aromân o limbă literară, o limbă de cultură".

https://biblioteca-digitala.ro

Ion Nicolide de Pindo, medic aromân din Viena, despre care a scris d-rul Valeriu L. Bologa, s-a născut la 14 martie 1737 în localitatea Gramostea din Macedonia. După terminarea şcolii din Şiaciştea a plecat la Viena, unde a luat doctoratul în medicină, fiind numit medic al coloniei greceşti din Viena şi înnobilat de către împăratul Leopold al II-lea sub numele de Pindo. A trecut la cele veşnice la 12 octombrie 1828. Este socotit unul dintre primii medici români, V. Papahagi notând: „Din frântura neamului nostru care a dat Bisericii româneşti pe Andrei Şaguna, a ieşit cel dintâi medic din trecutul nostru. Ion Nicolide de Pindo a fost român şi a simţit româneşte. El ne aparţine".

Dacă primele XIII capitole sunt dedicate acestor mari personalităţi aromâne, de la capitolul al XIV-lea sunt înfăţişate diverse lucrări, fapte şi aspecte din viaţa aromânilor din ţinuturile de baştină şi din ţările române şi din celelalte colonii europene.

Liturghierul aromânesc, republicat în anul 1962, după manuscrisul din secolul al XVIII-lea, în grai aromân cu litere greceşti, arată folosirea limbii materne în lucrările din acel secol. Descoperit în anul 1939 în Biblioteca Naţională din Tirana, de cercetătorul Ilo Mitkë Qafëzezi, şi trimis în copie la Institutul de Lingvistică din Bucureşti, a fost reprodus integral de Matilda Caragiu-Marioţeanu în lucrarea *Liturghier aromânesc, un manuscris anonim inedit,* cu litere greceşti şi transliteraţie cu caractere latine. Cercetătorul care l-a descoperit, Qafëzezi, presupunea că acest liturghier este opera lui Daniil Mihail Adam Hagi sau a unui cleric vlah din Albania. De fapt, aprecia Matilda Caragiu-Marioţeanu, acesta ar reprezenta o carte de slujbă religioasă în aromână. De aceea, cartea respectivă demonstrează că folosirea dialectului în slujbele bisericeşti devenise o necesitate în secolul al XVIII-lea. De asemenea, el este un document care redă vechea limbă aromânească, fără influenţe latinizante sau dacoromâne.

Vasul Simota, păstrat la o familie din Vlaho-Clisura, care prezintă o inscripţie în aromână, cu caractere greceşti, arată că şi aromânii din Pind, din localitatea Călăriţi, foloseau în scris graiul lor. Greşelile din limba greacă arată că autorul nu cunoştea bine această limbă, dar se dovedea un bun cunoscător al aromânei, în care se pare că se instruise.

Studiul privind *O încercare de ascensiune în balon a unor aromâni din comuna Saracu în timpul lui Ali-Paşa*, întâmplare din anul 1803, este realizat din comentarea poeziei scriitorului grec Ioan Vilara, intitulată *Balonul*. Poezia se găseşte în operele complete publicate de Gheorghe Vavaretos la Atena, în anul 1935. Autorul, medic şcolit în Italia, a trăit între anii 1771 şi 1823, fiind contemporan cu Ali-Paşa. Conform lui Ioan Vilara, ascensiunea în balon a fost încercată de un grup de aromâni din Saracu, conduşi de învăţatul Pahomie. Din păcate, neîndemânarea oamenilor a dus la răsturnarea şi aprinderea balonului, moment care este înfăţişat şi cu cuvintele în aromână rostite între protagonişti: „pre Dumnedzău/ pentru Dumnezeu", „tal'ie, dracul, tal'ie/ taie, dracu, taie", „Iu lai, s'arde!/ Aoleu, arde!".

Codex Dimonie, o culegere de texte religioase, traduse din greceşte în aromână, descoperită în manuscris în 1889, la Ohrida, de Gustav Weigand, a fost astfel numită după numele proprietarilor Iancu şi Mihail Dimonie. A fost publicată în transcriere fonetică de Weigand, în „Jahresbericht des Instituts fur rumänische Sprache" (vol. I, p. 8–78; vol. II, p. 137–227; vol. V, p. 192–297; vol. VI, p. 86–173), la Leipzig. Se presupune că au fost traduse în aromână, de mai mulţi aromâni din Albania, pentru a fi citită la predicile bisericeşti. Cercetările bizantinologului Demostene Russo arată că lucrarea nu este anterioară anului 1803.

Haralambie Polenacovici, aflat la Skopje, într-o scrisoare destinată lui Th. Capidan, îi aduce la cunoştinţă faptul că a descoperit, la Beala di Suprã, la un negustor, un manuscris al unei *Cazanii*, scrisă în aromână cu litere greceşti. Materialul a fost publicat de Capidan în buletinul „Langue et Littérature", 1940, sub titlul *Un recueil d'homélies (Cazanie) en macédo-roumain,* limba fiind aceeaşi cu cea din *Codex Dimonie*.

Dimitrie Darvari, a cărei familie era originară din Vlaho-Clisura, a trăit o parte a vieţii în Viena. A publicat, în limba greacă, mai multe lucrări de filozofie, morală, gramatică, aritmetică şi geometrie, fizică. Cu toate că a publicat în limba greacă, V. Papahagi înfăţişează mai multe relatări din lucrările vremii, în care Dimitrie Darvari este prezentat ca aparţinând coloniei aromâne, el fiind numit de Eufrosin Poteca, în 1818, „român din Machidonia".

Colonia aromânească şi grecească din Viena, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dispunea de Biserica Sf. Gheorghe Steyerhof şi de cea a Sfintei Treimi din Fleischmarkt, aparţinând de mitropolia din Karlovitz. La 6 mai 1804 s-a înfiinţat şcoala greco-valahă. Multe dintre lucrările

https://biblioteca-digitala.ro

învăţaţilor aromâni au fost tipărite la Viena. Numeroase familii, care trăiau în Viena şi contribuiau cu bani la publicarea acestor lucrări, sunt prezentate de către Valeriu Papahagi, care făcea următoarea apreciere: „Cu toată cultura lor grecească, aceşti oameni conservau conştiinţa originii lor aromâneşti".

În legătură cu coloniile aromâne din Ungaria, V. Papahagi reproduce scrisoarea trimisă de cercetătorul maghiar Alfred Moess lui Tache Papahagi, la 8 ianuarie 1965, în care îi relatează preocuparea sa pentru publicarea unui studiu privind stabilirea aromânilor în Ungaria între 1720 şi 1770, cei mai mulţi din Moscopole şi localităţile învecinate. Din relatarea sa, a studiat 77 testamente aromâne şi 96 greceşti, aflate în Arhiva Oraşului Pesta, observând faptul că „din persoanele care figurează ca martori şi acelea numite ca executori (epitropoi), adică persoane care s-au bucurat de încrederea aceluia care a făcut testamentul, 89% sunt alese dintre confraţii aromâni şi numai 11% dintre greci; în mod reciproc găsim exact aceeaşi proporţie. Din aproape 130 de căsătorii în care numele soţului şi al soţiei sunt cunoscute, proporţia celor încheiate cu greci şi grecoaice nu atinge 10%, deşi colonia grecească din Pesta era ceva mai numeroasă decât cea aromânească. Toate acestea arată că era o linie de demarcaţie decisivă între cele două naţionalităţi, deşi nu întâlnim niciun cuvânt scris în aromână, exact ca în relaţiile dintre Moscopole şi Veneţia". De asemenea, V. Papahagi aminteşte că, la 1808, la apariţia cărţii lui Gheorghe Roja privitoare la „românii sau aşa-numiţii vlahi care locuiesc dincolo de Dunăre", 200 de aromâni participaseră cu subscripţie. Majoritatea venind din sudul Albaniei, aceştia mai erau numiţi şi *arnautes* (arnăuţi). Încă de la 1786 apăruseră neînţelegeri între ei şi greci, cu privire la limba în care trebuiau să înveţe copiii, grecii invocând vechile lor privilegii şi prestigiul limbii greceşti. S-a ajuns astfel, la începutul secolului al XIX-lea, ca slujbele religioase să se facă alternativ, în limba greacă şi în aromână. Şcoala românească din Buda, deschisă la 1808, a fost condusă de Constantin Diaconovici-Loga. S-au păstrat câteva broşuri din anii 1809–1810, publicate cu ocazia susţinerii examenelor de către elevii şcolii, toţi aromâni. Şi în Miskolc exista o colonie aromână veche care, la 1806, a reuşit terminarea construcţiei la biserica ortodoxă. În această localitate, în anul 1808, s-a născut mitropolitul Andrei Şaguna, ca fiu al lui Naum Evretu Şaguna şi al Anastasiei, născută Muciu. La 29 august 1807, aromânii din Pesta cereau Locotenenţei, printr-o petiţie, să se înfiinţeze o şcoală în graiul lor, afirmând că „Limba noastră maternă valahică în care se oficiază pretutindeni Liturghia şi Slujbele religioase este, fără îndoială, comună cu a celorlalţi supuşi din aceeaşi naţiune cesaro-crăiască şi dacă a fost năpădită de cuvinte străine, acestea se înlătură".

Gheorghe Şincai îi considera pe aromâni ca parte a naţiunii valahice, aşa cum rezultă din lucrarea sa, din anul 1808, *Hronica românilor şi a mai multor neamuri.* Tot în 1808, Gheorghe Constantin Roja publica, la Pesta, *Untersuchungen über die Romanier oder sogenannten Wlachen, welche jenseits der Donau wohnen/ Cercetări asupra românilor sau aşa-numiţilor vlahi, care locuiesc dincolo de Dunăre, întemeiate pe vechi izvoare.* Născut la Bitolia, într-o familie moscopoleană, a învăţat şi a trăit în Banat, urmând apoi cursurile facultăţii de medicină din Pesta, timp în care, la 22 de ani, a publicat cartea despre trecutul românilor din Balcani. Respingând numele dat de străini, ca *vlah* şi *valah*, ca şi cel de batjocură *tânţar*, pe care poporul nu le recunoaşte şi care nu se găsesc în limba lui, Roja spune că „Neamul meu, în limba lui maternă, foloseşte, ca proprie numire, cuvântul rămâni, români, adică romani, care se deosebeşte numai în pronunţare, şi îl păstrează până astăzi. Numele de romani e astăzi propriu naţiunii mele, precum şi fraţilor noştri care se găsesc în Transilvania, Vlahia şi Banat şi se deosebeşte cu totul de alţii, căci astfel se numesc ei. Aceasta explică proveniența noastră din romani şi multe concordanţe în limba latină". În 1809, Roja publica o altă lucrare, *Măestria ghiovăsirii româneşti cu litere latineşti, care sunt literele românilor ceale vechi, spre polirea a toată ghinta românească cei din coace şi cei din acolo de Dunăre…* Aici, Roja vorbeşte de două dialecte ale limbii române, cel de la nord de Dunăre şi cel din sud. Cel sudic se împarte şi el în mai multe: voscopolitean, grabovean, gremostean, gopistan, meţovitean sau epirotean, moloviştean. La nord se întâlnesc dialectele muntean, moldovean, ardelean, bănăţean, cel din Ungaria pe lângă Criş şi altele. Cu înlocuirea cuvintelor străine din limbă cu cele păstrate în dialecte, Roja milita pentru alcătuirea unei limbi româneşti curate.

Petru Maior, în anul 1812, publica la Buda *Istoria pentru începutul românilor în Dacia,* ocupându-se şi de istoria românilor din sudul Dunării. Considerându-i de acelaşi sânge, pe aromâni şi pe români, Petru Maior observa că mulţi dintre aromâni „mai dedaţi sunt spre limba cea grecească decât să se nevoiască a-şi pricopsi limba sa românească şi a o curăţa de grecie".

https://biblioteca-digitala.ro

Neofit Duca, profesorul aromân de la Academia grecească din Bucureşti, se pronunţa în anul 1810 împotriva tendinţelor aromânilor de a se cultiva în graiul propriu. În prefaţa *Cuvânt asupra stării şcolii*, apărută în ediţia *Discursurilor lui Maxim din Tyr*, la Viena, Neofit Duca scria: „Aşa sunt acei care se prostesc cu această limbă vlahă murdară şi mizerabilă, dacă e iertat să fie numită limba aceea care peste tot şchiopătează şi mai ales nu e urmaşa unei altei limbi, având mare scârbă şi exaltaţie infectă". Pe lângă aceste cuvinte de ocară la adresa limbii materne a aromânilor, Neofit Duca le recunoaşte meritele şi însuşirile, nevoia de a se cultiva şi proporţia mare de oameni instruiţi din rândul lor. El însă accentuează ocara împotriva acelora care vor să facă din vlahi o naţiune deosebită, negând descendenţa lor din romani. V. Papahagi încheie paginile dedicate lui Neofit Duca apreciind că „avem de-a face cu un renegat, care vrea să pară mai grec decât grecii autentici".

Lui Neofit Duca îi va da un răspuns magistral Mihail Boiagi, în *Gramatica românească sau macedonovlahă…*, apărută în anul 1813, la Viena, învăţat aromân din Buda, născut, se pare, într-o familie de moscopoleni. Arătând că limba vlahă e vorbită de patru milioane de suflete, politiceşte împrăştiate, care cedează în detrimentul altora chiar în Vlahia şi Moldova, are cele mai bune auspicii de a se afirma pe lângă surorile ei latine: spaniola, italiana, franceza. „Aşadar, din cauzele incontestabile expuse mai sus, apar evident stupide vorbăriile lui Neofit Duca pedantul, care, deoarece nu cunoaşte nici o altă limbă, doreşte să nimicească toate limbile din lume şi în locul lor să stabilească greaca lui macaronică (după cum o numesc conaţionalii săi batjocoritor)". Boiagi prezintă mai departe necesitatea unei analize comparate între graiul aromânilor şi cel al românilor şi folosirea alfabetului latin, dând exemple şi folosindu-se de trei limbi: română, greacă şi germană. Boiagi a fost persecutat de Patriarhia din Constantinopol. Atât el, cât şi Roja şi Ucuta, au fost neînţeleşi de compatrioţii lor, spune V. Papahagi, care „nu i-au sprijinit în încercarea lor de a face din dialectul aromân o limbă literară".

Daniil Philippide, născut în comuna Ameru din Tesalia, în *Istoria României* şi *Geografia României,* publicate în 1816, la Viena, vorbind despre aromâni îi numeşte români, ocolind numele de vlahi. El susţine continuitatea românilor în Dacia traiană, împotriva scrierilor lui Sulzer şi Engel. Cât despre românii de peste Dunăre, în *Geografia României,* Philippide scria: „Dar şi mai mulţi români sunt răspândiţi dincolo de Dunăre, în Serbia şi în Macedonia, precum şi în interiorul Tesaliei şi Epirului, desigur ca o minoritate între bulgari, sârbi şi greci, cu care se găsesc amestecaţi, şi se numesc ei înşişi până astăzi români în propria lor limbă românească în care au pătruns multe cuvinte, expresii şi particularităţi ale popoarelor cu care conviețuiesc. Şi altfel nu a putut să fie, şi să nu se mire cineva de acest lucru, să nu concludă ceva din acest amestec şi să nu caute vreun alt început al românilor de dincolo de Dunăre de al acelora din stânga fluviului, şi nici o origine din cei din sud a protoromânilor de dincolo de Dunăre, după cum şi-au închipuit în mod absurd şi fără temei, unii care sunt mai mult amici ai linguşirii decât ai adevărului şi îndemnaţi de faptul că numele de român se deosebeşte foarte puţin de cel de romeu. Sunt şi aşezări româneşti unde limba greacă e comună românilor". Philippide prezintă câteva localităţi ale aromânilor, ca Moscopole, Meţova, Doliani, Grebeniţi, Floru, Dragai, Băiasa, Avdela, Perivole, Conița, Samarina, Furca ş.a. El înfăţişează şi principalele ocupaţii ale aromânilor: prelucrarea lânii, cărăvănitul şi transhumanţa păstorilor. Opera lui nu a fost continuată „pentru că a întâmpinat o violentă opoziţie grecească şi, credem chiar, mai ales, din partea aromânilor grecizaţi", concluzionează V. Papahagi, dând exemplele apărute în revista grecească din Viena, „Hermesul savant", din 15 iunie 1816, nr. 12, p. 212-223, şi nr. 13 din 1 iulie, p. 239-253, în care, în 25 de pagini anonime, scrierile lui Philippide erau catalogate fără folos pentru poporul grec, neînţelegându-se de ce se scrie despre popoarele de la Dunăre şi nu despre greci, risipind banii cu care se puteau edita scriitorii clasici şi lexicoanele.

Moscopoleanul Nicolae Ianovici a publicat, în două volume, un lexicon în cinci limbi. Ioan Cavaler de Puşcariu a dăruit lexiconul Academiei Române. Acesta a fost semnalat şi analizat de Pericle Papahagi (1909), Demostene Russo (1935), Nestor Camarioano, Victor Papacostea (1939) şi Teodor Capidan (1941). Nicolae Ianovici s-a născut la 1821 în Timişoara, unde a urmat studiile secundare, mergând apoi la Pesta şi Bratislava, unde a urmat cursurile universitare în filologie. A fost ales deputat şi, mai apoi, membru al Academiei Ungare, iar între anii 1867 şi 1873, secretar de stat al

https://biblioteca-digitala.ro

Ministerului Instrucțiunii şi al Artelor. Se considera român, originar din Moscopole (în prefața *Lexiconului*). Theodor Capidan considera că Nicolae Ianovici face parte din grupul de scriitori asemănători lui Constantin Roja şi lui Mihail Boiagi, care au încercat să armonizeze aromâna cu dacoromâna, susținând înlăturarea neologismelor cu latinisme şi, mai ales, cu dacoromânisme. El nu a mers însă la extremisme, conform lui Victor Papacostea, acceptând în limbă şi cuvinte de origine nelatină. Printre scopurile lexiconului, acesta fiind necesar şcolilor cu predare în greacă, maghiară, germană şi română, era ca „Şi mai ales acei români de dincolo de Dunăre vor lua cunoştință de adevăr când vor vedea în lexicon propria lor limbă maternă şi vor găsi că aceasta e fiica legitimă a latinii, însă oarecum transformată din cauza contactului cu alte neamuri". Iar numele corect este cel de român, întrucât „când unul numit în mod incorect vlah e întrebat: de ce neam eşti? el răspunde: eu escu rămânu romanu, eu sunt român sau roman. Însă aceia care vorbesc latineşte sau italieneşte nu se numesc ei înşişi romani, numai noi am conservat până în prezent numele romanilor".

În Budapesta, aromânii, în contact cu mişcarea românilor din Banat şi Transilvania, îşi întăresc conştiința națională, participând la numeroase evenimente cu însemnătate națională şi culturală. Multe dintre ele erau încurajate de Atanasie Grabovski, al cărui nepot, Andrei Şaguna, născut în anul 1808, a ajuns mitropolit al românilor din Transilvania şi Ungaria. Valeriu Papahagi prezintă câteva evenimente din viața coloniei macedoromâne din Budapesta: seratele culturale la care participau fruntaşii aromâni, mulți dintre ei înnobilați, şi finanțarea unor cărți şi publicații.

Dar şi în Principate s-au stabilit, pe lângă negustori meseriaşi, o seamă de învățați aromâni, amintind mai înainte de Dimitrie Procopiu Pamperi, secretar, medic şi profesor la Curtea Domnească din Bucureşti, şi Ambrosie Pamperi. Nicolae Zergiuli, a fost director al şcolii domneşti din Iaşi. Iosif Mesiodacul a dezvoltat o bogată activitate în Țările Române. Riga din Veleştin, câştigat la ideea grecească, a fost secretar al domnitorului Nicolae Mavrogheni, şi a tipărit la Viena o hartă a Moldovei şi una a Țării Româneşti. De asemenea, aşa cum am văzut, Daniil Philippide, care a stat o vreme şi la Bucureşti, a publicat în 1816, la Leipzig, *Istoria României* şi *Geografia României*.

Astfel, după înlăturarea domniilor fanariote, în Moldova şi Țara Românească „se întăreşte conştiința unității poporului român". Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino scriseseră şi ei despre macedoromâni. Ion Ghica îi relata, într-o scrisoare trimisă lui Vasile Alecsandri, cum l-a întâlnit la Paris pe Ioan Coletti, pe atunci ambasador al regelui Othon.

Ioan Heliade Rădulescu, în revista „Curier de ambele sexe" (1838, Iaşi), a scris despre dialectul aromân. „Când un popul are aceleaşi forme sau aceiaşi timpi gramaticali şi aceleaşi numiri sau materie, are tot o limbă. Însă se poate ca într-o parte de loc să se schimbe sau pronunția literelor sau câțiva din timpii gramaticii, sau servindu-se cu aceeaşi materie şi formă să facă deosebite vasuri. Atunci acele deosebiri în pronunție, în materie, în formă şi în frasi se numesc dialect…". „Dialectul nostru îl vom numi al Daciei; cel de al doilea al Macedoniei".

De asemenea, T. Cipariu a încercat, în *Principia de limba şi de scriptura,* 1866, Blaj, să prezinte câteva elemente caracteristice ale dialectului aromân.

Mihail Kogălniceanu, în *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens,* 1837, Berlin, pomeneşte şi de trecutul românilor din Peninsula Balcanică, citând din lucrarea lui Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia,* 1812, Buda.

După Unirea Principatelor şi în perioada de reforme ale lui Al. Ioan Cuza, se formează nucleul de acțiune în favoarea aromânilor din Balcani, sub coordonarea lui Dimitrie Casacovici, Ion Ghica, Cezar Boliac, Ion Ionescu de la Brad, generalul Christian Tell, arhimandritul Averchie, Dimitrie Atanasescu ş.a.

Despre ultimele două articole, referitoare la relațiile dintre aromâni şi dacoromâni în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX, nu mai insistăm, lucrurile fiind, pentru orice specialist în istoria şi cultura românilor sud-dunăreni, îndeobşte cunoscute. Valeriu Papahagi, în aceste două studii care încheie volumul, trece în revistă preocupările elitei aromâne care, aflată în România, a atras de partea sa elita dacoromână, pentru a putea salva dialectul aromân prin înființarea de şcoli româneşti în Balcani, aducerea de tineri aromâni la studii în România, publicarea de cărți şi reviste pentru aromâni, emanciparea aromânilor de sub cultura greacă ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea este una dintre cele mai strălucite sinteze privitoare la viaţa aromânilor din perioada studiată, Valeriu Papahagi fiind un erudit specialist care s-a implicat sufleteşte, ca orice aromân, în prezentarea începuturilor culturale de renaştere naţională a românilor balcanici. Studiile respective puteau fi citite în revistele vremii, cu o uşurinţă mai mare astăzi, când unele dintre ele sunt prezentate în format digital. Dar publicarea lor într-un volum, aşa cum a fost gândit de autor, reprezintă o necesară recuperare ştiinţifică, pentru care îi felicităm pe toţi cei implicaţi în acest demers.

EMIL ŢÎRCOMNICU

Pravila de la Govora, coordonator, diortosire, glosar şi corectură: preot profesor Petre Mateiescu, Râmnicu Vâlcea, Editura Fortuna, 2016, 864 p.

Noua reeditare a *Pravilei de la Govora*, coordonată şi diortosită de către preotul Petre Mateiescu, pune în oglindă ediţia princeps din 1640 (tipărită în limba română, cu litere chirilice) şi cea din anul 1884, publicată cu caractere latine de către Academia Română, după un exemplar descoperit şi oferit statului de către Al. Odobescu. Valoroasa lucrare face parte din colecţia „Tezaurul ortodoxiei române" şi cuprinde: *Binecuvântare. Pravila de la Govora – primul cod legislativ bisericesc în limba română*, semnată de către Înalt Prea Sfinţia Sa Varsanufie, arhiepiscopul Râmnicului (cu traducerea în engleză), *Argumentul editorului*, autor Emil Catrinoiu, directorul general al Editurii Fortuna, *Cuvântul diortositorului*, preotul Petre Mateiescu, profesor la Seminarul teologic „Sfântul Nicolae" din Râmnicu Vâlcea, „*Mai bun decât Mateiu Vodă n-au fost niciun domn*", material semnat de Florin Epure, directorul executiv al Direcţiei Judeţene pentru Cultură Vâlcea, articolul ştiinţific al conf. univ. dr. Gabriela Rusu-Păsărin de la Universitatea din Craiova, *„Pravila de la Govora" – corpus al legii bisericeşti şi al credinţei populare. Convergenţe şi divergenţe*, şi se încheie cu secvenţele: *Cuvinte şi fraze traduse din slavonă*; *Cuprins*. *Pravilă diortosită de preot profesor Petre Mateiescu; „Pravila de la Govora", diortosită de către preotul Petre Mateiescu*, *profesor al seminarului teologic „Sfântul Nicolae" din Râmnicu Vâlcea* şi *Glosar*.

Pravila de la Govora, numită şi *pravila cea mică*, a ieşit din tiparniţa Mănăstirii Govora în anul 1640, sub domnia lui Matei Basarab (la şapte ani după urcarea sa pe tronul Ţării Româneşti), ca o carte folositoare, *îndreptariu de lege*, ce cuprinde „canoanele Apostolilor, ale soboarelor şi ale Părinţilor Bisericii şi unele capitole cu referire la mireni" (*op. cit*. 2016: 35). Contextualizată epocii reformelor religioase din secolul al XVII-lea, apariţia primului cod de legi în limba română vine ca o replică la propaganda ideilor şi difuzarea semnificativă a cărţilor religioase cu învăţătură luterană şi calvină printre românii din Transilvania. Noua stare de fapt, îngrijorătoare pentru domnitorii din Moldova şi Muntenia, dublată de excedentul de influenţă şi de putere a clericului străin asupra mănăstirilor şi veniturilor acestora, cu răsfrângeri nefaste asupra limbii poporului (aspecte ameninţătoare pentru unitatea culturală a românilor dintre cele două ţări: Transilvania şi Ţara Românească) determină ca numeroase traduceri de cărţi cu conţinut religios (pravile, evanghelii, cazanii etc.) să fie scrise conform dogmelor ortodoxe în spaţiile monahale, centre consacrate de cultură ecleziastică de la Govora, Câmpulung, Mănăstirea Dealu din Târgovişte (G. Dem.Teodorescu, *Istoria limbii şi literaturii române. De la începuturi până la 1882*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O, 2002: 106). În ediţia princeps, pravila, cel mai vechi cod de legi preponderent bisericeşti şi laice, se deschide cu stema Ţării Româneşti ilustrând un corb cu crucea creştinătăţii în cioc şi cu o coroană deasupra, încadrat între soare şi lună şi cu iniţialele domnitorului Matei Basarab gravate în cele patru colţuri, o practică frecvent uzitată în epocă la tipărirea cărţilor bisericeşti, urmată de câteva versuri omagiale semnate de către cultivatul boier muntean, Udrişte Năsturel din Fiereşti, cumnatul domnitorului. Ideea călăuzitoare a cărţii este mărturisită încă de la început de către Teofil, arhiepiscopul şi mitropolitul Ţării Româneşti (Ungrovlahia), în *Predoslovie către toţi învăţătorii Sfintei biserici* astfel: „socotind că mai toate neamurile au carte pe limba lor, cu acelea cugetai şi eu, robul Domnului meu Iisus Hristos, să scot această carte numită pravilă pe limba românească" şi îndeamnă toate feţele bisericeşti (arhiepiscopi, mitropoliţi, episcopi, duhovnici şi preoţi) să nu uite să

https://biblioteca-digitala.ro

cinstească această sfântă lucrare dată creştinilor spre vindecarea sufletelor de ispite şi păcate (*op. cit*., 2016: 737). Pravila a început să fie tradusă în limba poporului, neştiutor de buche străină, de către Mihail Moxa (lie), învățatul călugăr de la Mănăstirea Bistrița, după o ediție slavonă ce se sprijinea pe un nomocanon bizantin, o culegere compilată de legi imperiale bizantină şi ecleziastice (canoane ale sinoadelor bisericeşti), la Mănăstirea Govora, păstorită la acea vreme de către egumenul Meletie Macedoneanul, călugăr adus de Matei Basarab din Macedonia şi aşezat în scaunul mănăstirii în anul 1634 (Teodorescu, 2002: 107). În cuvântul de încheiere al cărții, succesorul egumenului Meletie Macedoneanul, ieromonahul Ştefan din Ohrid (sub îngrijirea căruia s-a finalizat, în doar şase săptămâni, traducerea pravilei dată poporului din ordinul şi pe spezele domnitorului țării, Matei Basarab), stabileşte valoarea cărții în moneda timpului: 21 de *constande* de argint. Cu un evident scop utilitar, *Pravila de la Govora* este un veritabil ghid de instruire destinat predominant clerului, în care elementele de drept bisericesc şi cele de drept laic se împletesc cu un complex de credințe şi datini ale poporului. Ediția princeps, Pravila din 1640 (cu 164 de file) este structurată în 149 de capitole numerotate şi 16 nenumerotate, după cum aflăm din cuprinsul cărții, denumit în text *scara cărții*.

Sub influența curentului cultural născut în Transilvania şi Maramureş, cu privire la „mişcarea pentru carte în limba română" şi integrat „unui proces evolutiv unitar, care face din cultura fiecărei din cele trei țări româneşti o parte dintr-un organism unitar", tipărirea Pravilei de la Govora marchează un moment semnificativ în făurirea culturii naționale, în cel mai profund sens al conceptului, fiind prima carte scrisă în limba română (Dan Zamfirescu, *Studii şi articole de literatură română* veche, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967: 30). Document prețios al lumii medievale româneşti, pravila dezvăluie, dincolo de aspectele de utilitate juridică practică, structuri de mentalitate şi de sensibilitate ale românilor de la mijlocul secolului al XVII-lea, în care rosturile lumii pământeşti oglindesc şi se armonizează, într-o adâncă întrepătrundere, cu adevărurile lumii cereşti. Lumea reală a credinciosului trăieşte în perfectă organicitate şi este puternic orientată spre transcendent, în vreme ce ochiul lui Dumnezeu veghează necontenit asupra ordinii vieții pământeşti. Coexistența, veşnica cumpănire între bine şi rău, dezvăluirea parțială a adevărului divin, frământă neîncetat firea omului şi îi dinamizează străfundurile existenței telurice. Totuşi, omul creştin, căznit de gânduri, nu caută explicații, ci în credința sa neştirbită şi marea sa iubire către Dumnezeu se supune rânduielilor eterne, lăsate de Creator pe pământ. Altminteri, săvârşirea păcatului îi împovărează conştiința, spiritul se rătăceşte, iar frumusețile făgăduite ale raiului sunt primejduite şi dispar. Circumscrisă universului de mentalitate profund creştină, textul pravilei conține prevederile obligatorii de drept bisericesc şi de drept laic, în care conceptele de infracțiune – faptele cu potențial ridicat de periculozitate socială, săvârşite cu vinovăție – şi de pedeapsă – măsură de constrângere aplicată de lege cu valoare de sancțiune pentru o infracțiune – (din dreptul penal) sunt traduse în cheia justiției divine, prin *păcat* (infracțiunea) şi *ispăşire* (pedeapsa) (*op. cit*., 2016: 35). Pârghiile eficiente, stipulate în textul cărții, prin care se putea reglementa comportamentul uman (guvernat de un sistem normativ-valoric tradițional, axat pe ideea de ruşine, respect, cumpătare, frica de păcat, adevăr, dreptate etc.) atât în spațiul ecleziastic, cât şi în cel al comunității de mireni, variau în funcție de gravitatea faptelor săvârşite şi se refereau, fie la măsuri legale de interzicere a săvârşirii anumitor acte, de tipul interdicțiilor, fie la cele de constrângere, de tipul pedepselor fizice (mutilare, caznă, pedeapsă capitală) şi duhovniceşti (canon, *pocanie*, anatemă, mătănii, posturi). În conținutul codului de legi, apar numeroase prevederi stricte şi ferme, referitoare la normele comportamentale, convențiile şi „conduita deontologică" impuse preoților, binecuvântați prin taina sfântă a preoției şi purtători ai veşmântului sacerdotal spre a-şi feri trupul de carne şi cugetul de viciile şi păcatele lumeşti. Intrarea în preoție presupunea ideea de puritate, o condiție specială de curățenie trupească şi sufletească, astfel că erau opriți de la a fi preoți: ucigaşii, tâlharii, voinicii (cu sensul de ostaşi), cei proveniți din incest sau cei cu neputințe fizice (şchiopi, cu vederea slabă, surzi). În textul pravilei, aflăm că preotul care se îndeletnicea cu meseriile lumeşti, negustoria, cămătăria („pentru a-şi înmulți argintul său") era oprit de la săvârşirea liturghiei, darea trupului spre ruşine, desfrânarea (sau preadesfrânarea), clevetirea, minciuna, furtul erau pedepsită cu *caterisirea*, iar căderile trupeşti şi sufleteşti mai mici, cu *pocanii,* canoane şi mătănii (200–300 pe zi); căci doar preotului, trimisul şi slujitorul lui Dumnezeu pe pământ, cu o viață fără de prihană, trăită în smerenie şi veşnică pocăință, impenetrabil la bucuriile

https://biblioteca-digitala.ro

amăgitoare şi înşelătoare pământeşti, i se puteau garanta privilegiile şi binefacerile raiului. Totodată, desfătările şi plăcerile vieţii ipostaziate prin cântece, beţii şi jocuri mireneşti trebuia să îi fie străine slujitorului lui Dumnezeu, iar de se va fi întâmplat lucrul acesta, fie renunţa la ele, spre mântuirea sufletului său, fie se *caterisea* (se răspopea). Călugărilor, preoţilor tineri şi „celor ce se ţin în curăţenie" li se interzicea să primească la spovedanie femeia, percepută ca agent al răului şi al ispitei diavoleşti (căci „dracul, cu femeile fac război călugărilor şi sfinţilor"), astfel că permisul de acces spre aflarea şi izbăvirea de păcate a femeii era încredinţat preoţilor bătrâni „cu mintea întreagă şi învăţătură bună". Vigilenţa de a nu cădea în păcat se manifesta prin grija de a nu lăsa femeile să se spovedească în interior, ci în pragul bisericii, cu uşile deschise spre a nu se produce o tulburare a minţii, *sminteală.* Dacă totuşi preotul primea la spovedanie o femeie, el îşi întărea sinele cu rugăciuni şi rugări, cântate neîncetat, ca o incantaţie mantrică: „miluieşte-mă, Dumnezeule. Cântaţi Domnului tot pământul". Curăţarea prin postul de 40 de zile, erau un canon dat preoţilor care luau păcatele credincioşilor la taina spovedaniei. Grija asupra virtuţii trupeşti şi sufleteşti a clerului se explicitează prin ansamblul de reguli şi interdicţii privind comportamentul sexual descrise amănunţit şi mai cu seamă posturile.

Prevederile de drept bisericesc din pravilă se îmbină aleatoriu cu cele de drept civil şi dezvăluie aspecte semnificative din diferite compartimente ale vieţii (profan şi ritual), unele referindu-se la maniera în care părinţii trebuie să-şi crească copiii, în frică faţă de Dumnezeu (şi cu afecţiunea distribuită egal, după modelul christic), altele la *lucrurile eretice*, credinţele şi superstiţiile populare ce guvernau universul de viaţă şi trăire al indivizilor lumii rurale, referitoare la semnele prevestitoare de rău sau de bine (cântecul corbilor, al cocoşilor, al vulpilor etc.), practici de divinaţie, lăuzie etc. Textul cărţii forjează în intimitatea vieţii private şi aduce precizări importante cu privire la normele comportamentului sexual acceptate şi la aspectele legate de sex (distanţarea, lipsa afectivităţii, „scârba" unuia dintre parteneri atrăgea anatemă asupra sa), iar abaterile şi perversităţile de natură sexuală între parteneri (sodomia, *săblazna*, onania,) se pedepseau cu *pocanie* trei ani şi mătanii 100 pe zi. Controlul asupra sexualităţii cuplului era vigilent „supravegheat" de ochiul bisericii, aşa că *împreunarea* (actul sexual) trebuia să fie liber consimţită, iar femeia şi bărbatul să doarmă în paturi separate în zile sfinte, duminica, la praznicile împăraţeşti şi în săptămânile mari. Vârsta maritală acceptată de legea nescrisă a pământului, ce marca din punct de vedere biologic debutul capacităţii de reproducere a viitorilor parteneri de cuplu, era stipulată în pravilă pentru fete, etatea de 12 ani şi pentru băieţi, cea de 15 de ani. După vârsta de 45–50, odată cu slăbirea energiilor sexuale şi diminuarea puterii de procreare de urmaşi, bărbatului îi era interzis să se mai căsătorească.

Vrăjitoria, o practică de natură demonică ce exacerba puterea malefică şi latura întunecată a femeilor, slujitoare ale diavolului, era aspru pedepsită de litera vechiului cod legislativ care stipula că cea care făcea farmece trebuia să se lase de credinţă, iar femeia care va bea ierburi pentru a lepăda pruncul sau pentru a nu face copii să aibă canon 5 ani şi 305 de *metanii în zi*. Femeia acuzată de pruncucidere (sugrumarea copilului la naştere) primea canon 9 ani şi 160 de mătănii pe zi. Informaţii cu o semnificaţie relevantă privind restricţii ale codul alimentar sporesc bogăţia pravilei care aduce precizări referitoare la interdicţia de a se consuma carnea cu sânge, căci „sângele dobitocului e sufletul său", iar corelat acestei idei, modalitatea de ucidere a animalului intra în dihotomia permis/nepermis: astfel, animalele ucise în curse pentru vânat, sugrumate şi neînjunghiate, ori muşcate de câini ori jivine erau oprite a fi mâncate, putând fi consumate doar animalele ucise cu arme de mâna omului cu săgeata şi/sau sulița. Animalele sălbatice, considerate spurcate şi necurate (vulpe, câine, pârş, arici, veveriţă, şarpe, cal, măgar) şi păsări (corb, cioară, bufniţă, cuc, păun) nu se consumau, iar pedeapsa de fi încălcat Legea lui Dumnezeu era să se pocăiască un an de zile şi să facă 15 mătănii pe zi (pentru animale) şi 100 de mătănii pe zi (pentru păsări). O parte consistentă a pravilei este dedicată elementelor constitutive ale sistemului de rudenie (terminologie, definirea fenomenului, reguli privind interdicţiile de căsătorie, incestul, năşia, spiţele de neam etc.), pentru care grija de a evita amestecul de sânge (incestul) era preeminentă, fiind aduse, în acest sens, numeroase explicaţii lămuritoare. Definirea rudeniei în limbajul „tehnic" al pravilei cuprinde denominarea şi precizarea categoriilor de rude şi a liniilor de ascendenţă (suitoare), descendenţă directă (coborâtoare), colateralitate (de mijloc) în termenii: „ea se împarte în trei direcţii: spre cei de sus, spre cei de jos şi

https://biblioteca-digitala.ro

spre cei de mijloc. Cei de sus sunt cei ce au născut şi nasc (care) se (numesc) părinţi, moşi, strămoşi. Cei de jos sunt cei ce se nasc din noi (care) se (numesc) feciori, fetele, nepoţii şi nepoatele, iar cei din mijloc sunt la vedere, ca nişte străini nouă, dar sunt rudă. Ei se numesc fraţi, surori şi cei ce sunt (verişori) cu dânşii (până) la al treilea grad şi opresc rândurile pe care le nasc feţele nunţilor" şi precizează „rândurile şi hotarele", elemente lexicale care ilustrează, în fapt, cele trei tipuri de rudenie – de sânge, afină (prin alianţă) şi spirituală (năşia): „un rând şi un hotar (care sunt) de la sfântul şi mântuitorul botez"; „al doilea rând şi hotar" „rudenie după sânge trupesc"; „al treilea rând şi hotar", „sunt născuţi din cei căsătoriţi (cum) se zice şi (după) adăugarea cuscrilor întâi, al doilea şi al treilea" (*op. cit.*, 2016: 39).

Cheia de verificare a rudeniei – prohibiţia incestului – limita până unde funcţionează rudenia este gradul al patrulea, chiar al cincilea, dincolo de acesta nemaiexistând pericolul *sângelui amestecat.* Păcatul incestului era de neiertat, cel mai greu fiind cel ce se consuma între membrii familiei nucleare, între care există puternice legături de sânge: fiul cu mama, tatăl cu fiica, fratele cu sora. Alte *opriri* (relaţii prohibite) erau cu verii, persoanele apropiate din cercul restrâns al rudeniei (gradul întâi, al doilea, al treilea) şi cu categoriile de rude din sfera rudeniei spirituale, a năşiei (naşul cu fina, cu mama finei, sau cu sora ei, de asemenea, şi omologul său feminin – fina cu fiul naşului, cu naşul cel mic şi aşa mai departe (*ibidem*). Poziţia naşilor în arhitectura sistemului de rudeniei era privilegiată, faţă de care sentimentele de recunoştinţă şi respect prevalau în faţa celor de afecţiune, favoare rezervată totuşi părinţilor naturali: „părinţilor sufleteşti [...] să li se dea mare cinste. Dragostea li se cuvine părinţilor trupeşti, că părinţii cei trupeşti dezrădăcinează blestemul din temelie, iar cei sufleteşti pierd sufletul" (idem: 746). Pentru toate abaterile de la normele moralei creştine, pedepsele stabilite în funcţie de natura şi gravitatea faptelor săvârşite se concretizau în planul realităţii concrete prin excludere, izolare şi pocăinţă. Ediţia *Pravilei* din 2016 se întregeşte în partea finală a cărţii cu un aparat critic alcătuit riguros de către preotul diortositor Petre Mateiescu, profesor la Seminarul teologic din Râmnicu-Vâlcea: *Cuvinte şi fraze traduse din slavonă*; *Cuprins*. *Pravilă diortosită de preot profesor Petre Mateiescu; Pravila de la Govora, diortosită de către preotul Petre Mateiescu*, *profesor al seminarului teologic „Sfântul Nicolae" din Râmnicu Vâlcea* şi *Glosar*. – care însumează datele tehnice, complementare textului pravilei şi înlesneşte lecturarea cărţii într-o manieră eficientă şi plăcută.

Alături de contribuţia semnificativă adusă culturii naţionale, fiind prima carte scrisă în limba română, *Pravila de la Govora*, *îndreptariu* de legi bisericeşti şi laice, precursoare a corpului de norme şi legi juridice, cu importanţă „pentru evoluţia dreptului scris românesc", reprezintă pentru domeniul ştiinţelor etnologice un remarcabil instrument de cercetare pentru cunoaşterea structurilor de mentalitate, a universului de valori, coduri, norme cutumiare şi idei religioase, a tradiţiilor şi datinilor populare din Ţara Românească, de la mijlocul secolului al XVII-lea.

IULIA WISOŞENSCHI

Starchiojd. Moştenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupaţii, meşteşuguri, coord. Ioana-Ruxandra Fruntelată, Cristian Muşa, Ploieşti, Editura Libertas, 2014, 192 p. + il.; *Starchiojd. Moştenirea culturală (Partea a doua). Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiţii locale reprezentative*, Ploieşti, Editura Mythos, 2015, 305 p. + il.

Starchiojd este o comună situată în nord-estul judeţului Prahova, alcătuită din şase sate: Zmeuret, Brădet, Rotarea, Valea Anei, Gresia şi satul-reşedinţă, Starchiojd. Recensământul anului 2011 atestă faptul că populaţia acestei zone este în scădere; de la aproximativ 4500 locuitori declaraţi în 2002, la 3700, în proporţie de 96% români ortodocşi. În etimologia denumirii *Starchiojd* întâlnim două componente: prima, *star*, este de provenienţă slavă, însemnând „vechi". Cea de a doua parte a cuvântului, *chiojd*, are mai multe variante de interpretare: 1. *kövesd* din maghiară, însemnând „pietros", 2. *quies* din latină, cu accepţiunea de „linişte" sau 3. în limba celtă, „piatră tare". Este important să localizăm şi istoric acest teritoriu, notând că „prin poziţia sa naturală, de aşezare

https://biblioteca-digitala.ro

subcarpatică munteană, Starchiojdul a căpătat importanță militară, fiind sat *grănicieresc*, la poarta intrării în Transilvania"[1].

Vorbim despre două volume care fac referință la această zonă muntenească sub aspectul unei monografii. Promotorul acestei prezentări este drd. Cristian Mușa, asistent cercetător etnocoreolog la Institutul de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu", care este născut în Starchiojd. Ideea lucrării a fost generată de dorința autorilor de a scoate în evidență dinamica manifestărilor culturii tradiționale din acest spațiu. Lucrarea este compusă din mai multe studii, realizate de studenți şi masteranzi ai Secției de Etnologie din cadrul Facultății de Litere (Cristina Bucătaru, Andrei Chivereanu, Elena Dudău, Cristina Gherghe, Nicoleta Șerban), coordonați de prof. Ioana-Ruxandra Fruntelată şi de Cristian Mușa. Articolele au rezultat în urma unor serii de cercetări de teren realizate în anii 2013 şi 2014, când s-a lucrat în echipe sau individual, fiecare studiu reflectând personalitatea autorului său.

Ca puncte bibliografice de referință, autorii fac des trimitere la trei lucrări importante: *Atlasul etnografic român* (Editura Academiei Române, 2003, coordonator Ion Ghinoiu); Stelian Florescu-Pântece, *Starchiojd, sat de moşneni, în acte, studii şi mărturii* (Editura Pacific, 1992) şi *Sărbători şi obiceiuri* (coordonator Ion Ghinoiu, Bucureşti, 2007).

Primul dintre cele două volume dedicate moştenirii culturale a Starchiojdului este despre *Locuire, ocupații, meşteşuguri*. Geografia locului – ca factor principal pe lângă cel economic şi cel politic – determină organizarea timpului şi spațiului într-o comunitate. Printre cele mai importante ocupații este creşterea animalelor, care a dezvoltat o „cultură a fânului", în urma căreia a apărut şi un tip de locuire temporară: „viața la odaie". Prelucrarea lemnului, fierăritul, cojocăritul, pomicultura, agricultura funcționează doar în contextul respectării calendarului creştin-ortodox, a riturilor şi a unor superstiții locale. Este notată şi industria casnică, specific feminină – tors, cusut, țesut, vopsitul firelor şi albitul pânzei –, care se manifesta, cu precădere, în perioadele reci ale anului, când se făceau şi clăci, întovărăşiri şi şezători.

Despre *Sărbători, obiceiuri, repertoriu folcloric, tradiții locale reprezentative* în Starchiojd aflăm din volumul al II-lea. Aici găsim bine conturate riturile menționate şi repertoriile literare, de la cel al jocurilor de copii până la cel funebru. Ceea ce remarcăm în acest volum ca materiale cu adevărat valoroase sunt portretele câtorva dintre informatorii intervievați (Lica Diaconu, „mama Lica" şi învățătoarea Lucica Gârbea), precum şi şapte transcrieri muzicale ale unor colinde locale, realizate de etnomuzicologul Constantin Secară. Muzica – repertoriul, funcțiile cântecelor, identificarea informatorilor vechi, explorarea celor încă în viață – este îndeaproape analizată printr-un parcurs istoric adus la zi. Etnomuzicologul Constantin Secară constată că fuziunea inevitabilă cu muzica populară s-a produs şi aici, prin interacțiunea cu tehnologia modernă şi mass-media. Dintre tradițiile cu dată fixă sunt pomenite Mărțişorul, Măcinicii, Sfântul Gheorghe, Drăgaica şi dezvoltate prezentările repertoriului pascal (Lăsata secului, salcia de Florii, vopsitul şi încondeiatul ouălor, hora de Paşte, Înălțarea, Rusaliile) şi ale celui hibernal. Deoarece perioada rece oferă mai mult timp pentru manifestarea creativității, repertoriile hibernale sunt mai bogate, astfel încât întâlnim numeroase obiceiuri însoțite de texte literare reactualizate an de an, în funcție de contextul sociopolitic: Vasilca, Capra, Sfântul Andrei, Sorcova, Ursitul etc.

Fiecare dintre cele două volume conține, la sfârşit, fotografii relevante din teren (locuințe, unelte, obiecte vestimentare, portrete, obiceiuri etc.) şi anexe. Acestea conțin o serie de informații foarte valoroase pentru lectura lucrării. Aici întâlnim documente din teren, trimiteri către legendele locale, rețetare, glosare de termeni şi expresii, precum şi o evidență a celor intervievați. Un amănunt relevant oferit de Cristian Mușa scoate în evidență că până în prezent, „jumătate dintre cei din lista de informatori au murit".

Claritatea limbajului folosit în scrierea acestor volume face ca parcurgerea lor să fie mai uşoară, rapidă şi permeabilă, informațiile putând fi accesate de mai multe categorii de cititori. Totodată, constatăm că aceasta poate fi o lectură-reper pentru cei care, rupți de cutumele pământului, îşi doresc să locuiască din nou în casele țărăneşti de odinioară. Spunem „lectură-reper" când ne

[1] Ioana-Ruxandra Fruntelată, Cristian Mușa (coord.), *Starchiojd. Moștenirea culturală (Partea întâi). Locuire, ocupații, meşteşuguri*, Ploieşti, Editura LIBERTAS, 2014, p. 11, 12.

https://biblioteca-digitala.ro

gândim la povestirile-document ale informatorilor şi la expunerile autorilor, care ne sunt transmise şi redate prin indicaţii despre rânduielile valorilor fireşti ale umanităţii, materiale şi spirituale, într-un spaţiu geografic prestabilit. Astfel că „reperele" oferite aici despre agricultură şi timpurile ei, despre semnele prevestitoare meteorologice, tipurile de locuire şi modalităţile de construcţie, cultura gastronomică, alimentaţie, vestimentaţie, creşterea animalelor, obiceiuri, tradiţii, superstiţii, muzică, dans etc. devin esenţiale pentru cei care vor să meargă în *amonte*.

Scrierea intră în contact imediat cu cel puţin trei tipuri de cititori: realizatorii înşişi, cu perspectiva lor de cercetare, locuitorii Starchiojdului şi mediul academic. Informaţiile conţinute pot fi uşor de integrat într-o structură monografică viitoare şi mai riguroasă. Totuşi, cercetări care să fi cuprins, integral, toate informaţiile etnografice ale unui teren, nu sunt numeroase, obiectiv vorbind. Recomandăm lucrarea spre lectură pentru a arăta mediului ştiinţific românesc că încă mai există cercetări de teren asupra cărora merită să ne aplecăm, pentru a observa dinamica naturală din mediul nostru rural. Cele două volume despre Starchiojd sunt ca o hartă veche în cuvinte, despre aceste locuri, o hartă actualizată, care poate răspunde multora dintre comportamentele sociale şi culturale de astăzi.

În cuprinsul celor două volume se remarcă interviuri cu sătenii sau dese citări ale lor, subliniindu-se astfel „componenta imaterială a patrimoniului cultural local" şi importanţa pe care ar trebui să o alocăm tezaurelor umane vii. Istoria veche, precum şi cea recentă, imortalizate aici, reflectă un context politic tumultuos. Cu toate acestea, chiojdenii şi-au conturat de-a lungul timpului propriile legi de coexistenţă în comunitate, din care au rămas valabile şi astăzi cele referitoare la împărţirea pământurilor. Parcurgând volumele, surprindem multe dintre elementele esenţiale specifice unei cercetări etnologice: observaţia directă, interviuri, culegeri de texte literare şi muzicale. Confirmăm intenţia autorilor, care ne asigură că volumele sunt bine închegate, astfel încât ele pot oferi „o documentare ştiinţifică oricui doreşte să aprofundeze subiecte legate de dinamica tradiţiei în satul românesc contemporan, aşa cum se reflectă ea la confluenţa dintre civilizaţia amintirii şi aceea a privirii, la întâlnirea dintre cuvânt şi imagine"[2].

ELENA ŞULEA

[2] *Ibidem*, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

MANIFESTĂRI ŞTIINŢIFICE

În anul 2016, Academia Română a împlinit un secol şi jumătate de existenţă. Cu acest prilej, Institutul de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" al Academiei Române a organizat, în ziua de 21 octombrie 2016, o sesiunea festivă în cadrul Atelierelor „Brăiloiu".

Manifestarea ştiinţifică a fost dedicată sărbătoririi a 150 de ani de când preocupările pentru cercetarea culturii populare româneşti au fost incluse de Academia Română alături de cele consacrate studiului limbii, istoriei, culturii româneşti, în ansamblu.

Această ediţie a Atelierelor „Brăiloiu" a fost precedată, în ziua de 20 octombrie 2016, de workshopul internaţional intitulat *Unconventional multimedia archives. Modern conservation procedures applying to the physical carrier for safeguarding intangible heritage.*

Comitetul de organizare a fost alcătuit din: dr. Mihaela Nubert, dr. Adelina Dogaru, drd. Monica Bercovici

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „CONSTANTIN BRĂILOIU"
AL ACADEMIEI ROMÂNE

1866 2016

ACADEMIA ROMÂNĂ

150 de ani
în serviciul
Naţiunii Române

INVITAŢIE

O sută cincizeci de ani consacraţi cercetării culturii populare româneşti în Academia Română

Anuar IEF, serie nouă, tom. 28, 2017, Bucureşti, p. 267–274

https://biblioteca-digitala.ro

21 octombrie 2016

Aula Academiei Române, Calea Victoriei nr. 125
Orele 10:00 – 12:30
Acad. Răzvan Theodorescu, *Cuvântul Președintelui Secției de arte, arhitectură și audiovizual a Academiei Române*
Acad. Sabina Ispas, *Pagini din istoricul cercetării în Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu"*
Prof. univ. dr. Octavian Lazăr Cosma, membru corespondent al Academiei Române, *Etnomuzicologul Constantin Brăiloiu*
Prof. univ. dr. Vasile Vasile, *Etnomuzicologul George Breazul*
Prof. univ. dr. (e.) Nicolae Constantinescu, *Deschideri teoretice în discursurile de recepție la Academia Română*
Prof. univ. dr. Ion Cuceu, *Corpusul răspunsurilor la chestionarele Ion Muşlea. Principiile editării lor*

Pauză: 12:30 – 14:00

Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu", str. Dem. Dobrescu nr. 9
Orele 14:00 – 16:00
Dr. Radu Toader, *Cadrul istoric și nevoia de identificare prin cercetare savantă*
Dr. Marian Lupaşcu, *Tehnici de eșantionare și fixare a sunetului în alcătuirea documentelor de cultură orală*
Dr. Ion Ghinoiu, *Proiecte de salvare a patrimoniului rural inspirate de Atlasul Etnografic Român*
Dr. Nicoleta Coatu, *Colecția Națională de Folclor. Tipologiile literare*
Dr. Emil Țîrcomnicu, *Cercetarea etnografică în Academia Română:1866-1946*
Dr. Florența Simion, *O comunitate (aproape) dispărută: evreii din România*

Pauză: 16:00 – 16:15

Orele 16:15 – 18:00
Dorinel Ichim, *Ia românească de Bacău*
Dr. Constantin Secară, *Cercetarea etnomuzicologică din cadrul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu". Direcții, programe, proiecte*
Dr. Rodica Raliade, *Ordonarea informațiilor – de la spiritul critic, la spiritul științific*
Dr. Marin Marian Bălașa, *„Revista de Etnografie și Folclor" la a 60-a aniversare*
Dr. Iulia Wisoşenschi, *Aromânii în Academia Română. Contribuția intelectualilor aromâni la întemeierea Societății Academice Române, precursoarea înaltului for științific*
Drd. Cristian Mușa, *Etnocoreologie românească – fundamentarea și evoluția domeniului*

Proiecție filme: 18:00 – 19:00
Prof. dr. Rusalin Işfănoni, ing. Ciprian Achim, *Nunta pădurenească de la Lelese. Reconstituire în vatra satului și adaptarea scenică pentru spectacol* (25 min.)
Corina Isabella Csiszar, etnolog, Ioan Florin Avram, muzicolog (C.J.C.P.C.T. Maramureș), *Cifra magică 9 în descântecele din Onceşti – Valea Izei* (15 min.)

https://biblioteca-digitala.ro

PLAN DE CERCETARE – 2017

PROGRAMUL I

SINTEZELE DOMENIILOR ETNOLOGICE

Etnografie, folcloristică, etnomuzicologie, etnocoreologie

Proiect nr. 1 – ***Etnologie românească. Categoriile ritual-ceremoniale ale ciclului familial. Expresii literare şi muzicale – Etnologie românească. Volumul IV. Căsătoria***

Partea 1: *Prenupţialitate. Perspectivă culturală* – coordonatoare: Nicoleta Coatu şi Laura Iliescu; colectiv de autori – (folcloristică) Monica Bercovici, Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Rodica Raliade, Radu Toader, Iulia Wisoşenschi; (etnomuzicologie) Mihaela Nubert-Cheţan, Constantin Secară, Nicolae Teodoreanu; (etnocoreologie) Cristian Muşa – pregătire pentru tipar.

Partea a II-a: *Căsătoria şi nuntirea. Perspectivă culturală* – coordonatoare: Nicoleta Coatu şi Laura Iliescu; colectiv de autori – (folcloristică) Monica Bercovici, Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Rodica Raliade, Florenţa Simion, Radu Toader, Iulia Wisoşenschi; (etnomuzicologie) Mihaela Nubert-Cheţan, Constantin Secară, Nicolae Teodoreanu; (etnocoreologie) Cristian Muşa

Proiect nr. 2 – ***Corpus de documente etnografice româneşti*** **(DER)** – elaborare şi publicare – coordonator: Ion Ghinoiu.

Vol. I. ***Oltenia –*** (seria) *Mijloace de existenţă – Alimentaţia* – autori: Cornelia Pleşca (specialist neretribuit), Laura Toader, Cătălin Alexa.

Vol. I. ***Oltenia –*** (seria) *Mijloace de existenţă – Tehnică ţărănească. Meşteşuguri şi instalaţii ţărăneşti* – autori: Ionuţ Semuc, Alexandru Iorga.

Vol. II. ***Banat, Crişana, Maramureş*** – (seria) *Mijloace de existenţă* **–** *Ocupaţii* – autori: Emil Ţîrcomnicu, David Lucian, Adelina Dogaru – agricultura, creşterea animalelor, vânătoarea, pescuitul, albinăritul, sericicultura.

Vol. II. ***Banat, Crişana, Maramureş*** – (seria) *Arta şi portul popular* – autor: Ion Cherciu.

Vol. IV. ***Moldova*** – (seria) *Habitatul* – autor: Alina Ciobănel – aşezarea, gospodăria.

Vol. V. ***Dobrogea, Muntenia*** – (seria) *Habitatul* – autor: Alina Ciobănel – locuinţa, glosar, anexe.

Proiect nr. 3 – ***Atlasul peisajelor etnografice din România*** – autori: Ion Ghinoiu (coord.), Emil Ţîrcomnicu, David Lucian, Dogaru Adelina, Ionuţ Semuc, Laura Toader, Alexandru Iorga – stabilirea metodologiei de lucru, instrumentele de lucru (reţea de localităţi, hartă de bază), sumar.

Proiect nr. 4 – ***Colecţia naţională de folclor*** **(CNF)**

Folcloristică

– Naraţiuni despre reprezentări legendare fantastice. Reprezentări antropomorfe religioase creştine

Vol. I. *Personaje biblice veterotestamentare*. Tipologie şi corpus de texte – coordonatoare: Sabina Ispas şi Nicoleta Coatu; autori – Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Radu Toader, Iulia Wisoşenschi, Mariana Ciuciu, Carmen Bulete, Armand Guţă – redactare finală, pregătire pentru editare.

Vol. II. *Personaje biblice ale Noului Testament – de la canonic la apocrif şi folcloric*: Sabina Ispas, Nicoleta Coatu, Laura Iliescu, Radu Toader, Iulia Wisoşenschi, Florenţa Simion, Armand Guţă.

– Tipologia liricii orale româneşti. V. Indexul motivic şi tipologic al liricii orale româneşti cu tematică de dor şi natură – autor: Monica Brătulescu. Ediţie îngrijită de Sabina Ispas. Tehnoredactare computerizată şi corectură: Cristina Neamu – pregătire pentru tipar.

– *Lirica de dor şi natură. Antologie* – autori: Carmen Bulete, Raluca Potârniche.

https://biblioteca-digitala.ro

Etnomuzicologie

– *Studiul etnomuzicologic al jocurilor din Căluş. Căluşul propriu-zis* – autori: Nicolae Teodoreanu, Mihaela Nubert Cheţan, Elena Şulea, Raluca Potârniche – transcrieri, construcţii tipologice intermediare; Nicolița Mihalache – cartograf.

– *Căluşerul ardelenesc* – autor: Constantin Secară

– *Tipologiile cântecelor ceremonial-rituale de nuntă* – autor: Marin Marian Bălaşa.

Proiect nr. 5 – *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*

– *Secţiunea curentă* – coordonator: Rodica Raliade; autori: Rodica Raliade, Carmen Bulete, Elena Şulea, Armand Guţă, Adelina Dogaru, Mariana Ciuciu.

PROGRAMUL II

PATRIMONIUL CULTURAL ŞI INFORMAŢIONAL, IMATERIAL ŞI MATERIAL, AL ARHIVEI DE FOLCLOR ŞI ETNOGRAFIE: ACTUALIZARE, MODERNIZARE, SISTEMATIZARE, CONSERVARE, VALORIFICARE

Proiect nr. 1 – *Consemnare, sistematizare, conservare, valorificare AIEF* – colectiv: Sabina Ispas (coordonare), Cristina Neamu (custode şi organizator de activităţi), Radu Toader, Iulia Wisoşenschi, Monica Bercovici, Mariana Ciuciu, Carmen Bulete, Nicolae Teodoreanu, Raluca Potârniche, tehn. Ion Şerban, operator sunet Claudu Roşiu, subing. Herghelegiu Florentina.

Date fiind caracteristicile materiale – fizice, chimice, tehnice şi de alt tip – care definesc documentele-suport pe care sunt tezaurizate piesele de patrimoniu intangibil, activităţile desfăşurate de acest colectiv necesită o pregătire diferită, în multe privinţe, faţă de cea a cercetătorilor din alte colective de lucru: familiarizarea cu tehnici de conservare, copiere şi redare specifice, dobândirea unor cunoştinţe speciale. Proiectul are particularităţi care îl individualizează.

Activităţi: *actualizări, evidenţe, clasificări tematice; scanarea fondurilor de documente (pentru conservare); copiere în sisteme analogic şi digital; verificarea stării tehnice şi a calităţii înregistrărilor; audiţii, proiecţii, asigurarea bazei sonore şi de imagine pentru cercetare; valorificare; întreţinerea şi depanarea aparaturii; elaborarea unor normative pentru evaluarea documentelor etc.*

În absenţa unor fonduri cu destinaţie expresă pentru aceste tipuri de activităţi, cercetătorii şi tehnicienii sunt obligaţi să găsească proceduri şi mijloace prin care să fie înlocuită şi suplinită lipsa aparaturii şi a suporţilor moderni, precum şi alte solicitări specifice AIEF – activitate permanentă.

– *Cătănia, viaţa de tabără militară şi războiul. Lecturi etnologice din Arhiva Institutului de Etnografie şi Folclor* – autor: Radu Toader (Valorificarea documentelor inedite din arhivă) – proiectare, alcătuirea bibliografiei, identificări în AIEF.

– *Micromonografie folclorică a unei personalităţi purtătoare de cultură orală aromână* – autor: Iulia Wisoşenschi (Valorificarea documentelor inedite din arhivă) – proiectare, alcătuirea bibliografiei, identificări în AIEF.

– *Munţii Apuseni. Antologie de cultură orală* – autor: Monica Bercovici (Valorificarea documentelor inedite din arhivă) – proiectare, alcătuirea bibliografiei, identificări în AIEF.

Proiect nr. 2 – *Culoare de cultură şi civilizaţie: Dunărea, Marea Neagră şi Carpaţii. Îmbogăţirea patrimoniului prin crearea de noi documente*

– *Îmbogăţirea patrimoniului documentar* prin culegeri de folclor şi etnografie (în România, la populaţiile de pe cele două maluri ale Dunării şi din cuprinsul Munţilor Carpaţi), prelucrarea materialelor, transcrieri, sistematizări: toţi membrii colectivelor de cercetare şi tehnicienii (Proiect realizabil numai dacă sunt fonduri alocate pentru desfăşurarea acestui tip de activitate ştiinţifică).

https://biblioteca-digitala.ro

– *Mutaţii în structura obiceiurilor de familie şi a manifestărilor confesionale, în actualitate* (documentare pentru culegere şi cercetare în grupajul tematic stabilit) – coordonator: Sabina Ispas (festivalizare); colectiv: Adelina Dogaru (naştere, copilărie), Florenţa Simion (funerar), Laura Negulescu (alimentaţie), Laura Iliescu (expresii ale religiosului), Nicolae Teodoreanu (perspective confesionale ortodoxe), Monica Bercovici (perspective confesionale greo-catolice), Mihaela Nubert Cheţan (perspective confesionale catolice), Iulia Wisoşenschi (aromânii).

– *Studierea influenţelor determinate de mass-media în dinamica fenomenului folcloric actual* – autori Constantin Secară, etnomuzicolog (coord), Florenţa Simion, folclorist literar, Cristian Muşa, etnocoreolog – proiectare, analize, observaţii, monitorizare etc.

Proiect nr. 3 – *Informatică şi memorie socială*
Activităţi legate de digitizarea fondurilor din AIEF (activitate permanentă) – responsabil: Cristina Neamu, sunet şi imagine, Claudiu Roşiu, Florentina Herghelegiu, Ion Şerban şi întregul colectiv de specialişti de la arhive.

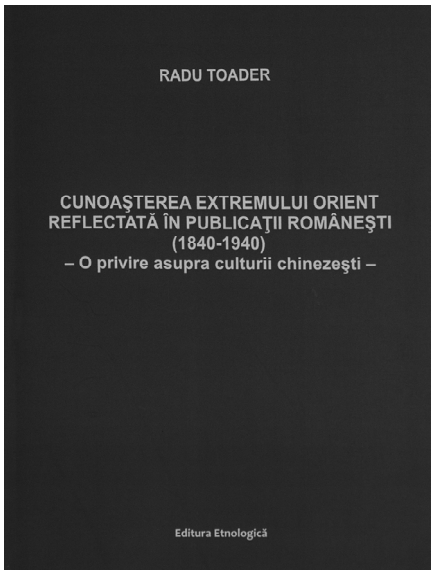
Proiect nr. 4. *Fondul Atlasul etnografic român*
Activităţi curente în arhivă: primire materiale de teren, împrumuturi, organizare şi sistematizare a documentelor de arhivă – Laura Negulescu.

DOCTORATE

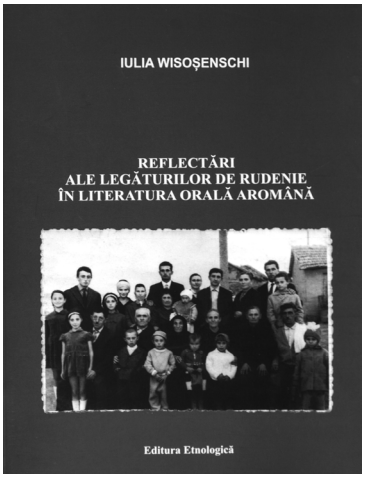
În data de 26 octombrie 2016, la sediul Institutului de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu" al Academiei Române a avut loc susţinerea publică a tezei de doctorat a domnului Pop S. Marius Ciprian, intitulată *Reflexe ale literaturii apocrife în cultura populară românească*, coord. acad. Sabina Ispas.

NOUTĂŢI EDITORIALE

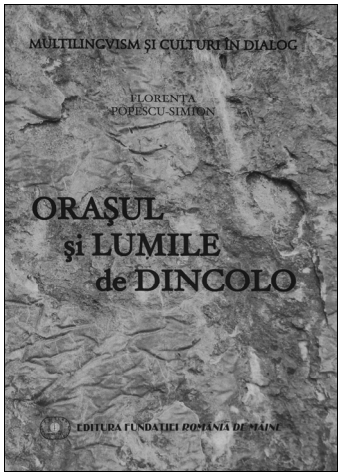
Radu Toader, *Cunoaşterea Extremului Orient reflectată în publicaţii româneşti (1840–1940) – O privire asupra culturii chinezeşti*, Bucureşti, Editura Etnologică, 2016.



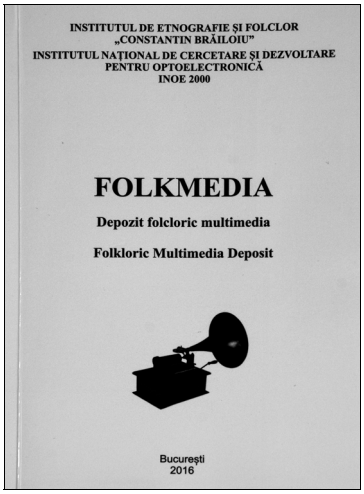
https://biblioteca-digitala.ro



Iulia Wisoşenschi, *Reflectări ale legăturilor de rudenie în literatura orală aromână*, Bucureşti, Editura Etnologică, 2016.



Florența Simion, *Oraşul şi lumile de dincolo*, Bucureşti, Editura Fundației „România de Mâine”, 2015 (apărută în 2016).



Folkmedia. Depozit folcloric multimedia. Folkloric Multimedia Deposit, coord. acad. Sabina Ispas, Monica Bercovici, Bucureşti, Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu”, 2016.

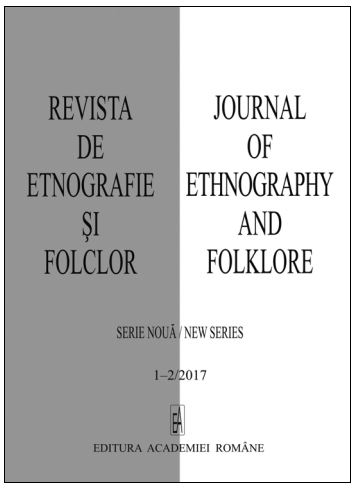
https://biblioteca-digitala.ro

Deschideri etnologice. *In honorem Sabina Ispas la 75 de ani*. Coordonatori: Laura Jiga Iliescu, Mihaela Nubert Cheţan, Bucureşti, Editura Etnologică, 2016.

„Lecturi vizuale" etnologice la aromânii din Albania. Sarande şi Gjirokaster, autori: Iulia Wisoşenschi, Emil Ţîrcomnicu, Cătălin Alexa, Societatea de Cultură Macedo-Română în parteneriat cu Institutul de Etnografie şi Folclor şi Fundaţia „Muşata Armână", Bucureşti, 2016.

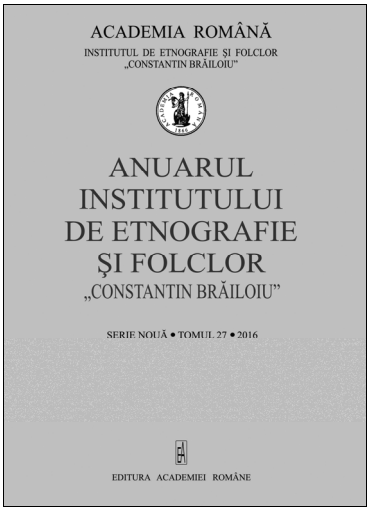
Istorie, cultură şi geopolitică românească în sud-estul european. Constantin Noe (1883–1939). Studii şi articole, introducere, culegere de studii şi articole, redacţie şi anexe de: Virgil Coman, Robert Stănciugel, Emil Ţîrcomnicu, Bucureşti, Editura Etnologică, 2016.

https://biblioteca-digitala.ro



„Revista de etnografie şi folclor / Journal of Ethnography and Folklore". New Series, 1–2, 2016, editori şi îngrijitori de volum: redactor-şef: acad. Sabina Ispas; redactor responsabil: dr. Marin Marian-Bălaş, Bucureşti, Editura Academiei Române.

„Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor «C. Brăiloiu»", tomul 27, 2016, responsabili de număr: acad. Sabina Ispas, dr. Rodica Raliade, dr. Nicolette Coatu, dr. Laura Jiga-Iliescu, Bucureşti, Editura Academiei Române.



https://biblioteca-digitala.ro

AUTORI

Monica Bercovici-Ratoiu, cercet. şt. 3, drd., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Iulian Andrei Bobîrnea, drd., redactor Trinitas – Televiziunea Patriarhiei Române

Carmen Bulete, asist. cercet., drd., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Acad. **Octavian Lazăr Cosma**, Academia Română, Secţia de arte, arhitectură şi audiovizual

Loredana-Maria Ilin-Grozoiu, cercet. şt. 3, dr., Institutul de Cercetări Socio-Umane „C. S. Nicolăescu-Plopşor” al Academiei Române, Craiova

Acad. **Sabina Ispas**, Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Marian Lupaşcu, cercet. şt. 1, dr., Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, Bucureşti

Cristian Mușa, asist. cercet., drd., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Mihaela Nubert Chețan, cercet. şt. 2, dr., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Marius Ciprian Pop, dr.

Constantin Secară, cercet. şt. 2, dr., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Elena Șulea, asist. cercet., drd., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Nicolae Teodoreanu, cercet. şt. 2, dr., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Acad. **Răzvan Theodorescu**, Academia Română, preşedinte Secţia de arte, arhitectură şi audiovizual.

Emil Țîrcomnicu, cercet. şt. 1, dr., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

Iulia Wisoșenschi, cercet. şt. 2, dr., Institutul de Etnografie şi Folclor „C. Brăiloiu” al Academiei Române, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
LA EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU", coordonator Ion Ghinoiu, **Atlasul etnografic român**, vol. 4, **Portul şi arta populară**, 2011, 268 p.; vol. 5, **Sărbători, obiceiuri, mitologie**, 2013, 362 p.

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU", coordonatori Sabina Ispas şi Nicoleta Coatu, **Etnologie românească. Folcloristică şi etnomuzicologie.** Vol. III. **Naşterea şi copilăria.** Partea 1, 2011, 350 p.; Partea a 2-a, 2012, 344 p.; Partea a 3-a, 2014, 264 p.

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR „C. BRĂILOIU", coordonator Rodica Raliade, **Bibliografia românească de etnografie şi folclor** (2001–2010), Partea I, 2015, 700 p.

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR
„CONSTANTIN BRĂILOIU" AL ACADEMIEI ROMÂNE
Str. Dem I. Dobrescu nr. 9, Bucureşti

ISSN 1220-5230

ANUAR IEF, serie nouă, tomul 28, 2017, p. 1–276, Bucureşti

25/ee